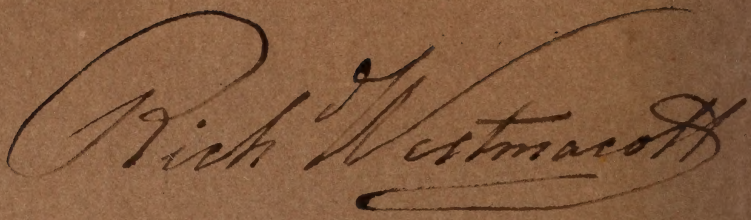

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/dulaocoonoudesli00less

DU LAOCOON.

Τλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

PLUT.

A PARIS,

DE L'IMPRIMERIE DE CH. CRAPELET.

AN X.

J. C. Salvage delin.
Aug. S.t Aubin Sculp.

DU LAOCOON,

OU

DES LIMITES RESPECTIVES

DE LA POÉSIE

ET DE LA PEINTURE:

traduit de l'allemand de G. E. LESSING,

PAR CHARLES VANDERBOURG.

A PARIS,

CHEZ ANTOINE-AUGUSTIN RENOUARD.

AN X — 1802.

AVERTISSEMENT

DU TRADUCTEUR.

L'ouvrage dont nous offrons au public la traduction, fut imprimé pour la première fois en 1763. Il eut le plus grand succès en Allemagne, où il est encore regardé comme un chef-d'œuvre de critique et de goût. Si l'indifférence des Français pour les travaux littéraires de leurs voisins étoit moins connue, on s'étonneroit qu'un pareil ouvrage puisse être annoncé à Paris comme une nouveauté, après une publicité de près de quarante années. On a pourtant essayé d'attirer la curiosité des lecteurs français sur le Laocoon. Le libraire Jansen, lorsqu'il donna, en 1792, l'édition complète des OEuvres de Hemsterhuis, y joignit une note extraite de cet ouvrage, et il la joignit encore à son édition des OEuvres de Winckelmann. Au reste, on ne doit pas regretter que cette note soit peu connue. Outre plusieurs inexactitudes que l'on y remarque, le rédacteur de cet extrait a mis dans la bouche de Lessing une proposition contre laquelle tout son ouvrage est écrit : Savoir, que dans un sujet traité pitto-

resquement par un poète, *la peinture du poète ne peut être regardée comme bonne, qu'autant que l'artiste peut l'adopter* [1]. C'est, disons-nous, contre cette erreur que Lessing a combattu dans son livre, où il cherche à déterminer les limites respectives des deux arts, à prouver que les règles de l'un ne sont pas toujours les règles de l'autre, et à établir des règles nouvelles, puisées dans la nature même de la peinture et de la poésie, et confirmées par l'exemple des anciens.

Nous ne connoissons point d'ouvrage didactique plus propre que celui-ci à désigner au poète et à l'artiste les écueils nombreux qu'ils doivent éviter, en s'imitant; nous n'en connoissons point où l'enseignement soit plus adroitement caché sous les formes d'une analyse, qui, vous laissant croire que l'auteur cherche encore avec vous ses résultats, vous fait, en quelque sorte, partager le plaisir de sa découverte, et soutient aussi long-temps qu'il est possible l'intérêt de la curiosité.

Nous espérons qu'à ces titres le Laocoon devenu français intéressera, non-seulement les artistes et les poètes, mais en général tous

[1] Œuvres de Hemsterhuis, tom. II. p. 258.

les gens de goût. Dans le nombre de ces derniers, il est beaucoup de gens du monde, auxquels nous croyons devoir un avertissement. C'est de ne pas s'effrayer de plusieurs passages grecs qu'ils rencontreront dans cet ouvrage, et qui semblent y paroître sans traductions. On peut être sûr que dans ce cas, la traduction du morceau cité est fondue dans le texte même. Nous en dirons autant des citations latines, anglaises et italiennes; elles sont aussi ou fondues dans le texte, ou traduites dans les notes, à moins que leur intelligence ne soit pas absolument nécessaire à celle de l'objet principal. Mais l'insertion de ces divers passages dans les langues originales, étoit forcée. Il s'agissoit moins ici du sens et de la valeur des mots, que de leur énergie, de leur expression pittoresque, qui tiennent souvent à la manière dont ils sont placés. Or il s'en faut bien que ces morceaux rendus en français puissent y conserver cette expression et cette énergie. Le lecteur ne s'en appercevra que trop bien lorsqu'il y arrivera.

Au reste, on pourra s'étonner de voir une si grande érudition déployée dans un ouvrage qui ne sembloit pas la comporter. Nous avons trouvé nous-mêmes que l'auteur en étoit

trop prodigue. Mais pour ne pas priver les savans de ses idées, sur divers points de critique et d'antiquités, au lieu d'élaguer certaines notes très-longues et qui semblent sortir du plan de son livre, nous les avons renvoyées à la fin [1].

Le traducteur lui-même ne s'est permis que très-peu d'observations, et seulement quand il a cru ne pouvoir pas s'en dispenser [2]. Il n'avoit, en effet, que ce parti à prendre, s'il ne vouloit pas s'engager dans un commentaire raisonné de l'ouvrage qu'il traduisoit. C'étoit la mode autrefois, et même elle n'est pas tout-à-fait passée. La seule différence, c'est que les anciens éditeurs et traducteurs ne cessoient de louer leur texte, au lieu qu'aujourd'hui l'on trouve plus piquant de le réfuter, et quelquefois même de dénigrer son auteur. Nous n'aimons ni l'une ni l'autre de ces méthodes. La première est ennuyeuse et fade; elle prévient le jugement du

---

[1] Ces renvois sont indiqués par des lettres supérieures. Les notes conservées au bas des pages sont annoncées par de petits chiffres.

[2] Elles portent cette indication : N. d. T. (Note du Trad.)

lecteur, ce qui n'est ni judicieux ni honnête, et il n'est pas étonnant qu'on s'en soit dégoûté. Quant à la seconde, lorsqu'elle n'est pas une ruse littéraire aussi méprisable que tant d'autres, elle est la ressource et la preuve de l'impuissance du critique, qui, ne pouvant lutter corps à corps, dans un ouvrage à part, contre l'auteur qu'il attaque, le harcèle ainsi dans des notes, qui sont bien plus faciles à rédiger. Qu'en résulte-t-il pour l'ordinaire? que le lecteur ne sachant auquel entendre, achève l'ouvrage ainsi commenté, sans savoir à quoi s'en tenir. Nous en appelons à tous ceux qui ont lu certaines éditions de l'Esprit des Loix, et sur-tout la dernière édition française de Winckelmann, où trois ou quatre commentateurs le combattent et se combattent sans cesse.

Mais après un long commentaire, le plus grand tort d'un traducteur est peut-être d'arrêter ses lecteurs dans un long avertissement. Nous allons nous hâter de terminer celui-ci.

Lessing avoit le projet de donner son Laocoon en deux ou trois volumes, mais il n'en a jamais publié qu'un seul. Après sa mort, son frère fit imprimer, comme supplément d'une nouvelle édition, tout ce qu'il trouva

de matériaux rassemblés par l'auteur pour la continuation de son ouvrage. Nous ne donnons point ici tout ce supplément, composé en partie de fragmens isolés. Mais nous avons cru devoir en conserver les morceaux les plus complets, et ceux qui font connoître le plan de la seconde partie. Sans prétendre que la publication de ce plan et de ces matériaux puisse engager quelque écrivain français à compléter l'ouvrage, il nous est peut-être permis d'espérer que dans l'état où il paroît, il réveillera l'attention du public sur la théorie des arts, et qu'il donnera naissance à d'autres traités, destinés à étendre les idées de Lessing, ou à les combattre. Tel est ordinairement le sort des livres qui font penser, et ce n'est pas leur moindre mérite. Ce seroit au moins la récompense la plus flatteuse que le traducteur pût obtenir de son travail.

PRÉFACE.

Celui qui compara le premier la peinture et la poésie, étoit un homme d'un sentiment exquis, lequel reconnut en lui-même un effet semblable de ces deux arts. Il sentit que tous deux nous rendent présens les objets absens, nous donnent l'apparence pour la réalité; que tous deux nous trompent et nous plaisent en nous trompant.

Un second voulut pénétrer l'essence de ce plaisir, et découvrit que dans ces deux arts il découle de la même source. La beauté, dont la première idée nous est fournie par les objets physiques, a des règles générales qui peuvent s'appliquer à d'autres objets; aux actions et aux pensées, aussi bien qu'aux formes.

Un troisième, qui réfléchit à la valeur et à la division de ces règles générales, observa qu'elles dominoient davantage, les unes dans la peinture, les autres dans la poésie; que par conséquent la peinture pouvoit fournir à la poésie des explications et des exemples des premières, et recevoir d'elle pour les autres des secours pareils.

Ces trois hommes furent l'amateur, le philosophe et le critique.

Il n'étoit pas facile que les deux premiers se trompassent dans leur manière de sentir et de raisonner. Dans les observations du critique, au contraire, tout dépendoit de la justesse de leur application à chaque cas particulier : et comme parmi les critiques, il en est cent qui n'ont que de l'esprit, pour deux qui sont doués d'une sagacité véritable, c'eût été un prodige qu'ils eussent toujours appliqué leurs règles, avec la précaution nécessaire pour tenir la balance égale entre les deux arts.

Apelle et Protogène composèrent des écrits sur la peinture, qui ne sont pas parvenus jusqu'à nous. On peut supposer qu'ils y avoient éclairci et confirmé les règles de leur art, par celles de la poésie, déjà fixées. Mais on peut croire avec certitude qu'ils l'avoient fait avec cette sobriété, cette précision, que nous remarquons encore aujourd'hui dans les ouvrages d'Aristote, de Cicéron, d'Horace et de Quintilien, lorsqu'ils appliquent à la poésie ou à l'éloquence, les expériences et les principes de la peinture. C'est le privilége des anciens d'avoir

traité de chaque chose avec la mesure convenable.

Mais nous avons souvent cru, nous autres modernes, que nous surpasserions de beaucoup nos maîtres, si nous convertissions en grandes routes battues, les petits chemins écartés où ils ne faisoient que des promenades; au risque même de voir les véritables grands chemins plus sûrs et plus directs, changés à leur tour en simples sentiers.

Jamais, sans doute, aucun livre didactique de l'antiquité n'admit en principe la brillante antithèse de Simonide: que la peinture est une poésie muette, et la poésie une peinture parlante. Cette idée ressemble à beaucoup d'autres du même auteur. Elle a son côté vrai si lumineux, qu'on croit devoir passer sur ce qu'elle porte d'ailleurs avec elle de faux et d'indéterminé.

Les anciens cependant ne s'y trompèrent pas. Ils bornèrent la décision de Simonide à l'effet pareil que produisent les deux arts; et ils eurent soin d'observer que, malgré cette ressemblance parfaite de leurs effets, ils différoient non-seulement dans le choix

de leurs objets, mais dans leur manière de les imiter. [1]

Mais, sans avoir égard à cette différence essentielle, plusieurs critiques modernes sont partis du rapport ainsi remarqué entre la peinture et la poésie, pour en tirer les conséquences les plus absurdes. Tantôt ils renferment la poésie dans les bornes étroites de la peinture ; tantôt ils donnent à la peinture la sphère immense de la poésie. Rien n'appartient de droit à l'un de ces arts qu'ils ne veuillent l'accorder à l'autre : ce qui plaît ou déplaît dans celui-ci, doit, à les entendre, plaire ou déplaire nécessairement dans celui-là. Pleins de cette idée, ils prononcent avec assurance les jugemens les plus superficiels, lorsqu'ils s'avisent de comparer l'ouvrage d'un poète et celui d'un peintre qui ont traité le même sujet : ils comptent pour des fautes toutes les différences qu'ils remarquent dans leur manière de le traiter ; et ils en accusent l'un ou l'autre artiste, selon que leur goût penche davantage vers l'un ou l'autre art.

Cette fausse critique a séduit en partie les artistes mêmes. Elle a produit dans la poésie

---

[1] Voyez à la fin du volume la note sur l'épigraphe.

la manie des descriptions, et celle de l'allégorie dans la peinture. Sans savoir au juste ce que la première pouvoit et devoit peindre, on a voulu en faire un tableau parlant; on a voulu faire de la seconde une poésie muette, avant d'avoir examiné jusqu'à quel point elle peut exprimer des conceptions générales, et rendre des idées abstraites, sans devenir une suite d'hiéroglyphes conventionnels.

Le but principal de cet ouvrage est de combattre ce faux goût et ces jugemens inconsidérés.

Les articles qui le composent, sont le fruit des réflexions occasionnées par mes lectures : ils se suivent dans l'ordre même de ces lectures, plutôt que dans un enchaînement méthodique; ils forment moins un livre, que des matériaux pour en composer un.

Je me flatte cependant que, même sous ce point de vue, ils ne seront point à mépriser. En général, nous ne manquons point en Allemagne d'ouvrages systématiques. Choisir quelques définitions reçues, pour en déduire dans le plus bel ordre tout ce qu'il nous plaît d'établir, c'est un art dans lequel

nous pouvons défier toutes les nations du monde.

Baumgarten a reconnu devoir au dictionnaire de Gessner, une grande partie des exemples cités dans son Esthétique. Si ma logique est moins rigoureuse que la sienne, mes exemples, du moins, se sentiront davantage de la source où ils sont puisés.

Comme je suis, en quelque sorte, parti du Laocoon, et que j'y reviens plus d'une fois dans le cours même de l'ouvrage, j'ai cru lui devoir une place dans le titre. D'autres petites digressions sur divers points de l'ancienne histoire de l'art, se rapportent moins à mon plan. Elles ne se trouvent ici que parce que j'ai désespéré de les placer ailleurs d'une façon plus convenable.

Je dois à mes lecteurs un dernier avertissement; c'est que sous le nom de *peinture*, je comprends, en général, tous les arts qui imitent les formes (les arts du dessin); et qu'il pourroit bien m'arriver, en me servant du nom de *poésie*, d'avoir aussi en vue les autres arts dont l'imitation marche progressivement.

DU LAOCOON.

I.

Le caractère général et distinctif des chefs-d'œuvre grecs en peinture et en sculpture consiste, selon M. Winckelmann, dans une noble simplicité, dans une grandeur tranquille, tant de l'attitude que de l'expression[1]. « De même que la mer, dit-il, de-« meure calme dans ses profondeurs, quelque « agitée que puisse être sa surface, ainsi dans « les figures grecques, au milieu même des « passions, l'expression vous annonce encore « une ame grande et rassise.

« Une telle ame est peinte sur le visage du « Laocoon (et non pas seulement sur son « visage) au milieu des souffrances les plus « cruelles; la douleur qui se découvre dans « tous les tendons et les muscles, et que la « contraction pénible du bas-ventre nous fait

[1] De l'imitation, dans les ouvrages grecs de peinture et de sculpture.

« presque partager, sans même que nous con
« sidérions ni le visage ni les autres parties,
« cette douleur, dis-je, n'est mêlée d'aucune
« expression de rage, ni sur le visage, ni dans
« l'attitude entière. On n'entend point ici cet
« effroyable cri du Laocoon de Virgile, l'ou-
« verture de la bouche ne permet pas de le
« supposer; elle indique plutôt un soupir
« d'angoisse étouffée, comme l'a décrit Sado-
« let. La douleur du corps et la grandeur de
« l'ame sont réparties en forces égales dans
« toute la construction de la figure, et pour
« ainsi dire balancées. Laocoon souffre, mais
« il souffre comme le Philoctète de Sophocle;
« sa misère nous perce le cœur; mais on vou-
« droit pouvoir la supporter comme lui.

« Exprimer une si grande ame, c'est faire
« bien plus que de peindre seulement la belle
« nature. L'artiste a dû sentir en lui-même
« cette force d'esprit dont son marbre porte
« l'empreinte. La Grèce vit plus d'une fois le
« philosophe et l'artiste réunis dans la même
« personne; elle eut plus d'un Métrodore. La
« philosophie chez elle tendoit la main à l'art,
« et donnoit aux corps de sa création des
« ames plus que communes ».

L'observation qui sert de fondement à ce

passage est parfaitement juste; savoir, que le visage du Laocoon ne nous montre pas les traits de rage que l'excès de ses souffrances devroit y faire soupçonner. Un demi connoisseur en concluroit peut-être que l'artiste est resté au-dessous de la nature, qu'il n'a point atteint le vrai pathétique de la douleur; mais il n'en est pas moins incontestable que c'est en cela même que sa sagesse a principalement brillé. Je suis à cet égard de l'avis de M. Winckelmann; et si j'ose en différer en quelque chose, c'est seulement sur le motif qu'il attribue à cette sagesse du statuaire et sur la généralité de la règle qu'il en veut tirer.

J'avoue que ce qui m'a d'abord arrêté, c'est le regard désapprobateur qu'il laisse en passant tomber sur Virgile, et ensuite la comparaison du Laocoon au Philoctète. C'est de-là que je veux partir pour écrire mes idées, suivant l'ordre même de leur développement dans mon esprit.

« Laocoon souffre comme le Philoctète de « Sophocle ». Et comment souffre celui-ci? Il est singulier que l'impression qui nous est restée de ses souffrances diffère tellement chez M. Winckelmann et chez moi. Les plain-

tes, les cris, les imprécations furieuses dont sa douleur avoit rempli le camp, et qui avoient troublé les sacrifices et toutes les actions religieuses, ne retentissoient pas moins dans son île déserte, après l'y avoir fait bannir. Quelles exclamations de découragement, de douleur, de désespoir, dont le poète, dans son imitation, fait aussi retentir la scène! —On a trouvé le troisième acte de cette pièce beaucoup plus court que les autres. On voit par-là, disent les critiques [1], combien peu les anciens se soucioient de l'égale longueur des actes; sans doute ils s'en inquiétoient peu, mais j'aimerois mieux le prouver par un autre exemple. Cet acte est rempli de cris douloureux, de gémissemens plaintifs, d'exclamations interrompues ἀ, ἀ, φευ, ἀττατατ, ὠ μοι, μοι! de lignes entières où l'on ne trouve que παπα, παπα: tout cela devoit se déclamer avec des tenues et des pauses bien différentes de celles qu'on emploie dans un discours suivi, et rendre cet acte, à la représentation, à-peu-près de la longueur des autres. Il paroît beaucoup plus court au lecteur sur le papier, qu'il n'a dû l'être pour les spectateurs au théâtre.

[1] Brumoy, Théâtre des Grecs, t. II, pag. 89.

Crier est l'expression de la nature dans les douleurs corporelles. Quand les guerriers d'Homère sont blessés, il n'est pas rare qu'ils tombent en poussant des cris. Vénus, légèrement effleurée par un trait, crie[1], non parce qu'elle est la déesse délicate de la volupté, mais parce qu'elle cède à la nature; et Mars lui-même, atteint par la lance de Diomède, jette un cri aussi effroyable que ceux de dix mille guerriers à-la-fois, un cri qui épouvante les deux armées [2].

Tout élevés que sont d'ailleurs les héros d'Homère au-dessus de la nature humaine, ils ne lui sont pas moins fidèles lorsqu'il s'agit du sentiment des offenses et de la douleur, lorsqu'il faut exprimer ce sentiment par des injures, par des larmes ou par des cris : leurs actions en font des créatures supérieures; ils sont de vrais hommes dans leur manière de sentir.

Je connois la prudence et le raffinement de nous autres Européens modernes; nous savons mieux commander à notre bouche et à nos yeux. La politesse et la décence défen-

---

[1] Iliad. E. v. 343.

[2] Iliad. E. v. 859.

dent les cris et les pleurs. La valeur active des premiers âges grossiers du monde s'est changée parmi nous en valeur passive. Que dis-je ? cette valeur passive étoit encore celle où nos ancêtres excelloient ; mais nos ancêtres étoient des barbares. Dévorer toutes les douleurs, attendre le coup de la mort sans détourner la vue, expirer en souriant sous la morsure des couleuvres, ne pleurer ni ses péchés ni la perte de son meilleur ami, tels sont les traits de l'ancien héroïsme des peuples du nord [1]. Palnatoko donna pour loix à ses concitoyens de Jomsburg, de ne rien craindre, et de ne pas même nommer la peur.

Combien les Grecs étoient différens ! ils connoissoient le sentiment et la crainte, ils exprimoient au-dehors leurs douleurs et leurs chagrins ; ils ne rougissoient d'aucune des foiblesses humaines, mais aucune ne devoit les détourner du chemin de l'honneur, de l'accomplissement de leurs devoirs. Ce que produisoit chez les barbares un instinct féroce et l'endurcissement, étoit chez eux l'effet des principes. L'héroïsme chez les

[1] Th. Bartholinus, de causis contemptæ a Danis adhuc gentilibus mortis ; cap. I.

Grecs ressembloit à l'étincelle cachée dans les veines du caillou; elle y sommeille tant qu'une force extérieure ne la réveille pas, et n'ôte à la pierre ni sa transparence, ni sa fraîcheur. Chez les barbares, c'étoit une flamme dévorante, qui brilloit et ravageoit toujours, et qui consumoit toutes les autres bonnes qualités, ou du moins obscurcissoit leur lustre. Lorsqu'Homère fait marcher les Troyens au combat en poussant des cris, et qu'il y conduit les Grecs dans un silence intrépide, les commentateurs remarquent fort bien que le poète a voulu peindre les uns comme des barbares, et les autres comme des peuples civilisés. Je m'étonne qu'on n'ait point remarqué dans un autre endroit[1] un contraste également caractéristique. Les armées ont fait une trève, on s'occupe de brûler les morts, ce qui des deux côtés ne se passe point sans larmes : δακρυα θερμα χεοντες. Mais Priam défend à ses Troyens de pleurer, ἔδδειἁ κλαιειν Πριαμος μεγας. Il leur défend de pleurer, dit madame Dacier, parce qu'il craint que leur courage ne s'amollisse et qu'ils ne combattent plus le lendemain avec la même valeur.

---

[1] Iliad. H. v. 421.

Fort bien; mais pourquoi, dirai-je, Priam seul a-t-il cette crainte? pourquoi Agamemnon ne donne-t-il pas le même ordre à ses Grecs? Le sens du poète est plus profond; il veut nous apprendre que le Grec civilisé peut seul se permettre des larmes et conserver sa valeur; tandis que pour ne pas la perdre, le Troyen encore barbare, doit étouffer en lui l'humanité. Νεμεσσωμαι γε μεν ὀδυρεσθαι, fait-il dire ailleurs au fils du sage Nestor [1].

C'est une chose remarquable, que dans le petit nombre de tragédies anciennes qui nous sont parvenues, il s'en trouve deux où les douleurs corporelles ne font pas la moindre partie des malheurs du héros souffrant: Philoctète déjà cité, et l'Hercule mourant. Celui-ci, dans Sophocle, se plaint, gémit, pleure, crie comme le premier. Grace à nos voisins polis, à ces maîtres en fait de décence, un Philoctète gémissant, un Hercule poussant des cris, seroient aujourd'hui sur la scène les personnages les plus ridicules. Il est vrai qu'un de leurs derniers poètes [2] a osé en-

[1] Odyss. Δ. 195.

[2] Châteaubrun. M. Lessing ne soupçonnoit pas qu'avant sa mort on nous montreroit le vrai Philoc-

treprendre le Philoctète; mais est-ce le véritable Philoctète qu'il auroit osé leur montrer?

On retrouve même un Laocoon parmi les titres des pièces de Sophocle que nous avons perdues. Pourquoi le sort nous l'a-t-il envié? Les citations insignifiantes de quelques vieux grammairiens ne suffisent pas pour deviner comment le poète avoit manié son sujet. Je suis assuré du moins que son Laocoon n'étoit pas plus stoïque que son Hercule et son Philoctète. Rien de moins théâtral que le stoïcisme. Notre compassion est toujours proportionnée au degré de souffrance qu'exprime le sujet intéressant. Le voyons-nous supporter son malheur avec grandeur d'ame? nous l'admirons sans doute; mais l'admiration est une affection froide et inerte qui paralyse tout autre sentiment plus vif et qui éloigne toute idée distincte.

---

tète, et que sa démarche boiteuse, ses cris, ses gémissemens, ses imprécations, le détail de ses souffrances auroient plus de succès sur la scène française dans l'imitation de M. de Laharpe, qu'auprès des lecteurs allemands dans la belle traduction de M. le comte de Stolberg. (*Note du Trad.*)

J'en viens maintenant à mes conséquences. S'il est vrai qu'il ne soit pas incompatible avec la vraie grandeur d'ame de pousser des cris, dans une violente douleur du corps; si cela est vrai, sur-tout dans la façon de penser des anciens Grecs, il s'ensuit que l'idée de peindre cette grandeur d'ame ne sauroit être la cause qui a empêché le statuaire d'exprimer ces cris dans son Laocoon. Il doit donc y avoir une autre raison de cette différence entre l'artiste et le poète, lequel en avoit de très-bonnes de rendre ces cris.

II.

Qu'il soit vrai ou faux que le premier essai dans les arts du dessin soit dû à l'amour, que la tradition qui le lui attribue soit fondée ou fabuleuse, au moins est-il sûr qu'il ne s'est jamais lassé de conduire la main des grands artistes de l'antiquité. Car si la peinture considérée, en général, comme un art qui imite les corps sur des surfaces, s'exerce aujourd'hui dans toute l'étendue de cette définition, la Grèce, plus sage, lui avoit donné des bornes beaucoup plus étroites et l'avoit réduite à l'imitation des corps qui avoient de la beauté.

La beauté commune, la beauté d'un ordre inférieur n'étoient même pour ses artistes qu'un sujet accidentel, qu'ils ne traitoient que par voie de récréation et d'étude. C'étoit la perfection même de l'objet qui devoit ravir dans leurs ouvrages. Ils étoient trop grands pour demander à leurs juges qu'ils se contentassent simplement de ce froid plaisir, qui résulte d'une ressemblance saisie ou de la difficulté vaincue. Rien dans leur art ne leur étoit plus cher, rien ne leur paroissoit plus noble que le but même de l'art.

« Qui voudra te peindre, dit une ancienne « épigramme[1], puisque personne ne veut « te voir »? Maint artiste moderne diroit: Sois difforme autant qu'on peut l'être, je ne t'en peindrai pas moins: on n'aime pas à te voir, qu'importe? on aimera à voir mon tableau, non comme représentant ta personne, mais comme un effort de mon art, qui aura su rendre la difformité avec tant de ressemblance.

---

[1] D'Antiochus (Anthol. lib. II. cap. 4.) Hardouin, sur Pline (lib. XXXV. Sect. 36, p. m. 698) attribue cette épigramme à un certain Pison; mais on ne connoît aucun Grec de ce nom qui ait fait des épigrammes.

Au reste, ce penchant à faire une vaine parade de talens qui ne s'ennoblissent point par leur objet est tellement dans la nature, qu'il a fallu que les Grecs eux-mêmes eussent leur Pauson et leur Pyreicus. Ils les eurent donc, mais ils leur rendirent stricte justice. Toujours au-dessous de la beauté commune, conduit par un goût dépravé qui se plaisoit à n'exprimer dans la forme humaine que les difformités et la laideur [a], Pauson vécut dans l'indigence et le mépris [1]. Et Pyreicus, qui peignit avec toute l'application et le scrupule d'un artiste des Pays-Bas, des boutiques de barbier et d'autres plus dégoûtantes, des ânes et des herbes de potager, Pyreicus, dis-je, fut surnommé le Rhyparographe [2], ou le peintre des boues, quoique le riche voluptueux payât ses tableaux au poids de l'or, pour suppléer, par cette valeur imaginaire, au mérite qui leur manquoit.

Les magistrats eux-mêmes ne crurent pas indignes d'eux d'employer leur attention et leur autorité à contenir l'artiste dans sa véritable sphère. On connoît la loi des Thébains,

---

[1] Aristophanes, Plut. v. 602, et Acharn. v. 854.

[2] Plinius, lib. xxx. Sect. 37. Edit. Hard.

qui commandoit d'imiter en beau, et prononçoit une peine contre ceux qui enlaidissoient en imitant. Ce n'étoit point une loi contre les barbouilleurs, selon l'opinion commune, qui est même aussi celle de Junius [1]; c'étoit une condamnation des Ghezzi de la Grèce, un arrêt contre cet indigne artifice, qui atteint la ressemblance en exagérant les parties laides de l'original, en un mot contre la caricature.

Ce même sentiment du beau avoit dicté la loi des Hellanodiques. Tout vainqueur aux jeux Olympiques étoit honoré d'une statue, mais il falloit y être trois fois vainqueur pour que cette statue fût *Iconique ;* c'est-à-dire pour qu'elle représentât l'athlète qui la recevoit. On ne vouloit pas multiplier les portraits, de peur de multiplier les ouvrages médiocres; car quoique ce genre admette un certain idéal, la ressemblance doit être son principal caractère. Le portrait est l'idéal d'un certain homme, et non de l'homme en général.

Nous rions quand on nous dit que chez les anciens les arts mêmes étoient soumis à des

[1] De pictura Vet. lib. II, cap. IV. §. 1.

loix civiles; mais nous n'avons pas toujours raison lorsque nous rions. Les loix ne doivent, sans doute, s'attribuer aucune autorité sur les sciences, dont le but est la vérité. L'ame a besoin de la vérité, et c'est une tyrannie de lui imposer la moindre contrainte dans les efforts qu'elle tente pour satisfaire à ce besoin essentiel; mais le but des arts est le plaisir, et le plaisir n'est pas un besoin indispensable. Le législateur a donc le droit de déterminer et les divers genres de plaisir et le degré de chaque genre qu'il veut tolérer.

Les arts du dessin en particulier, outre leur influence infaillible sur le caractère de la nation, peuvent avoir des effets qui exigent de la loi une surveillance particulière. Si d'abord on dut les belles statues à la beauté même des hommes, il y eut bientôt réaction de la part des premières; et de beaux hommes furent à leur tour donnés à l'état par l'effet des belles statues. Chez nous, au contraire, si l'imagination des mères est aussi facile à ébranler, des produits monstrueux semblent en être le résultat unique.

En considérant sous ce point de vue certains récits des anciens qu'on traite de fables,

je crois y appercevoir quelque vérité. La mère d'Aristomène, celles d'Aristodamas, d'Alexandre-le-Grand, de Scipion, d'Auguste, de Galère rêvèrent toutes, dans leurs grossesses, qu'elles avoient affaire à un serpent. Le serpent [b] étoit un symbole de la Divinité, lequel manquoit rarement aux belles statues, aux beaux tableaux de Bacchus, d'Apollon, de Mercure et d'Hercule. Les bonnes femmes dont nous parlons n'avoient cessé, pendant le jour, de repaître leurs yeux de la figure du dieu : dans la confusion du rêve, ce fut celle de l'animal qui se présenta. Voilà comment on peut sauver l'authenticité du songe des mères, en abandonnant l'explication qu'en donnèrent l'orgueil des fils et l'effronterie des flatteurs; car enfin ce n'étoit pas sans cause que ces rêves adultères avoient toujours un serpent pour objet.

Mais je m'écarte de mon but. Je voulois seulement établir que chez les anciens la loi suprême des arts du dessin étoit la beauté.

Cela posé, il s'ensuit nécessairement que tous les autres objets qui pouvoient d'ailleurs entrer dans la sphère de ces arts, devoient en sortir quand ils devenoient incompatibles avec cette loi suprême, et que lorsqu'ils ne

l'étoient pas, ils devoient au moins lui rester subordonnés.

Arrêtons-nous à l'expression. Il est des passions et des degrés de passion qui se manifestent sur le visage par les contractions les plus hideuses, et dans le corps par des attitudes si violentes, qu'elles détruisent toutes les lignes de beauté qui le circonscrivent dans un état de repos. L'artiste de l'antiquité s'abstenoit entièrement de rendre ces passions extrêmes, ou bien il les prenoit à un degré moindre, qui souffroit encore une certaine mesure de beauté.

Aucun de leurs ouvrages ne fut déshonoré par l'expression de la rage ou du désespoir. J'ose affirmer que jamais ils ne représentèrent les furies [c].

Ils réduisoient la colère à la sévérité. Chez le poète, Jupiter est en courroux quand il lance la foudre; chez l'artiste, il n'est que sévère.

La désolation s'adoucissoit en simple affliction; si cet adoucissement étoit impraticable, si la désolation ne pouvoit être exprimée sans dégrader le personnage, en même temps qu'elle le défiguroit... que faisoit Timanthe? on connoît assez son tableau du sacrifice

d'Iphigénie, où il peignit sur le visage des assistans les divers degrés de douleur qui convenoient à chacun d'eux, et voila le visage du père qui auroit dû en montrer le dernier degré. On a dit là-dessus de fort belles choses [1]; l'un veut que le peintre ayant épuisé tous les traits qui marquent la douleur dans les autres figures, ait désespéré de les surpasser dans celle d'Agamemnon : il a confessé par-là [2], dit un autre, que la désolation d'un père est inexprimable dans une pareille occasion. Pour moi, je ne vois ici ni l'impuissance de l'artiste ni celle de l'art. L'expression des traits du visage qui manifestent une affection se renforce avec l'affection même. Le dernier degré de celle-ci se montre au-dehors par les traits les plus énergiques, et rien n'est si facile à l'art que de les imiter. Mais les graces ont mis à cet art des bornes que Timanthe connut parfaitement. Il savoit que

---

[1] (Plin. lib. xxxv. sect. 36.) Cum mæstos pinxisset omnes, præcipue patruum, et tristitiæ omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

[2] Summi mæroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. (Valer. Max. lib. VIII. cap. 6.

la douleur qu'Agamemnon devoit ressentir comme père, ne pouvoit s'exprimer que par des contractions toujours hideuses. Il en suivit l'expression tant qu'elle permit encore la beauté et la dignité. Il eût bien voulu éviter la laideur; il eût bien voulu l'adoucir... Mais lorsque sa composition ne lui permit plus ni l'un ni l'autre, quelle autre ressource lui restoit-il que le voile dont il s'est servi, que de laisser deviner ce qu'il n'osoit peindre? En un mot, ce voile est un sacrifice que l'artiste fit à la beauté. Il montre, non pas comment on peut porter l'expression au-delà des bornes de l'art, mais comment on doit la soumettre à sa loi suprême, à la loi de la beauté.

Appliquons cette idée au Laocoon, et la cause que nous cherchons paroîtra dans son évidence. Quel étoit ici le but de l'artiste? La suprême beauté, sous la condition donnée de la douleur corporelle. Cette douleur dans toute sa violence auroit détruit la beauté. Il fallut donc la réduire; il fallut réduire les cris à des soupirs; non que les cris décèlent une ame foible, mais parce qu'ils défigurent le visage et en rendent l'aspect dégoûtant. Qu'on ouvre seulement en idée la

bouche du Laocoon et qu'on juge : qu'on le fasse crier et qu'on voie ! D'une figure qui nous inspiroit la pitié, parce qu'elle exprimoit à-la-fois la beauté et la souffrance, nous aurons fait une hideuse image dont nous voudrions détourner les yeux, parce que l'aspect de la douleur nous importune, sans que la beauté de l'objet souffrant puisse changer ce sentiment importun dans le doux sentiment de la compassion.

La simple ouverture de la bouche (sans parler de la contraction dégoûtante et forcée qu'elle produit dans le reste des traits), forme dans la peinture une tache, et dans la sculpture un creux de l'effet le plus désagréable. Montfaucon [1] montre peu de goût, lorsque, dans une vieille tête barbue qui a la bouche ouverte, il croit trouver un Jupiter rendant des oracles. Faut-il donc qu'un Dieu crie lorsqu'il révèle l'avenir ? Le contour agréable de sa bouche rendroit-il ses discours suspects ? Je ne saurois même croire Valère-Maxime [2], lorsqu'il dit que Timanthe avoit

---

[1] Antiquit. expl. t. 1, p. 50.

[2] Voici comment il désigne les divers degrés d'affliction qu'avoit réellement exprimés Timanthe : *Cal-*

fait crier Ajax dans le tableau déjà cité. Des artistes bien inférieurs, dans les temps de la décadence de l'art, ne font pas crier les barbares les plus féroces, lorsque la terreur et l'angoisse de la mort les saisissent, sous l'épée sanglante des vainqueurs [1].

Plusieurs ouvrages de l'art antique nous prouvent évidemment ce soin de réduire à un degré moins violent l'expression de l'extrême douleur corporelle. L'Hercule souffrant dans la robe empoisonnée, qu'avoit représenté un ancien maître inconnu, n'étoit pas l'Hercule de Sophocle, dont les cris horribles faisoient retentir les rochers Locriens et le promontoire de l'Eubée. Il étoit plus sombre que furieux [2]. Le Philoctète de Pythagore le Léontin, sembloit communiquer sa douleur aux regardans, effet que la

---

chanta tristem, mœstum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Le crieur Ajax devoit être une fort laide figure; et comme ni Cicéron ni Quintilien ne parlent de lui dans leurs descriptions de ce tableau, je serai d'autant plus en droit de croire que Valère-Maxime l'y avoit ajouté de sa tête, dans la bonne intention de l'enrichir.

[1] Bellorii Admiranda, tab. 11, 12.

[2] Plin. lib. XXXIV. sect. 19.

moindre expression d'horreur auroit pu détruire. On me demandera peut-être où j'ai pris que cet artiste avoit fait une statue de Philoctète? Dans un passage de Pline falsifié ou mutilé d'une manière si visible, que je n'aurois pas dû être le premier à le rétablir[d].

III.

Cependant nous avons observé que l'art, dans les temps modernes, a beaucoup reculé ses bornes. On veut que son imitation s'étende à toute la nature visible dont le beau n'est qu'une petite partie. Expression et vérité, voilà, dit-on, ses premières loix; et comme la nature même sait toujours, quand il le faut, sacrifier la beauté à des vues plus élevées, l'artiste doit subordonner cette même beauté à la vocation plus générale qui l'appelle à tout imiter, et n'en suivre les loix qu'autant qu'elles s'allient à la vérité et à l'expression. C'est assez pour lui de changer par ces moyens en beauté de l'art, ce qui étoit laideur dans la nature.

Supposons que, sans contester ces principes, on veuille préalablement les laisser pour ce qu'ils valent, n'existe-t-il pas des

considérations qui en sont indépendantes, et qui seules obligeroient l'artiste à se borner dans l'expression, et lui défendroient de choisir jamais le dernier instant, le point extrême de l'action qu'il représente?

Nous serons, je crois, conduits à des considérations de ce genre, si nous réfléchissons que les bornes matérielles de l'art réduisent son imitation à un seul instant.

Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un instant du mobile tableau de la nature; si le peintre en particulier ne peut présenter cet unique instant que sous un seul point de vue; si pourtant les ouvrages de l'art ne sont pas faits pour être simplement apperçus, mais considérés, contemplés long-temps, et à diverses reprises, il est certain qu'on ne doit rien négliger pour choisir ce seul instant, et le seul point de vue de ce seul instant le plus fécond qu'il soit possible. Nous ne pouvons entendre ici par le plus fécond, que ce qui laisse à l'imagination le champ le plus libre. Plus nous regardons, plus il faut que nous puissions ajouter par la pensée à ce qui est offert à nos yeux; plus notre pensée y ajoute, plus il faut que son illusion paroisse se réaliser. Mais de toutes les gra-

dations d'une affection quelconque, la dernière, la plus extrême, est la plus dénuée de cet avantage : il n'y a plus rien au-delà. Montrer aux yeux ce dernier terme, c'est lier les ailes à l'imagination. Ne pouvant aller au-delà de l'impression reçue par les sens, elle est forcée de s'occuper d'images moins vives, hors desquelles elle craint de retrouver ses limites dans cette plénitude d'expression qu'on lui a offerte mal-à-propos. Si Laocoon gémit, l'imagination peut l'entendre crier : s'il crie, elle ne peut se représenter ce qu'il souffre d'un degré plus foible ou plus fort, sans le voir dans un état plus passif, et par-là moins intéressant. Elle ne l'entendra plus que soupirer, ou bien elle le verra mort.

De plus, comme le moment unique auquel l'art est borné reçoit de lui une durée constante, ce moment ne doit rien exprimer de ce que nous concevons comme essentiellement transitoire. Il est, en effet, des phénomènes qui, d'après nos idées, doivent par leur essence se manifester et disparoître subitement, et qui ne peuvent demeurer qu'un instant ce qu'ils sont. Tous ces phénomènes, agréables ou terribles, prennent, dès qu'ils sont fixés par l'art, une apparence tellement

contre nature, qu'à chaque nouveau regard que nous leur donnons, leur impression devient plus foible, et qu'ils finissent par nous inspirer l'horreur ou le dégoût. La Métrie qui s'est fait peindre et graver en Démocrite, ne rit que la première fois qu'on le regarde. Considérez-le plus souvent, le philosophe n'est plus qu'un fat, son rire n'est qu'une grimace. Il en est de même des cris. Une douleur assez violente pour en arracher, cesse bientôt, ou détruit le sujet qui souffre. Si l'homme le plus patient et le plus ferme peut crier, il ne peut donc pas crier sans cesse ; et c'est la seule apparence d'un cri continu qui, dans l'imitation matérielle de l'art, lui donneroit la foiblesse d'une femme, ou l'impatience d'un enfant. Voilà ce que l'artiste du Laocoon devoit au moins éviter, quand même la beauté de la figure n'eût pas dû être détruite par l'expression des cris, quand même il eût été permis à l'art d'exprimer les souffrances, sans aucun égard à la beauté.

De tous les peintres anciens, Timomaque paroît être celui qui s'étoit plu davantage aux sujets où la passion est portée à l'extrême. Son Ajax furieux, sa Médée infanticide étoient

des tableaux fameux. Mais il est évident par les descriptions qui nous en restent, que cet artiste avoit su connoître et avoit rempli parfaitement les deux conditions que nous venons d'exposer, savoir, le moment de l'action où son extrême degré n'est pas tant offert aux yeux qu'à l'imagination du spectateur, et le degré de passion, qui dans nos idées, n'est pas assez nécessairement transitoire pour que sa permanence doive nous choquer dans un ouvrage de l'art. Il n'avoit point pris sa Médée dans le moment où elle égorge ses enfans, mais quelques momens avant ce crime, lorsque l'amour maternel combattoit encore la jalousie. Nous prévoyons l'issue de ce combat; nous tremblons d'avance de ne voir bientôt plus Médée que barbare, et notre imagination va bien au-delà de tout ce que le peintre auroit pu nous montrer dans ce terrible moment. Mais c'est pour cela même que l'irrésolution de Médée, devenue permanente dans le tableau, est si loin de nous choquer, qu'au contraire nous voudrions qu'elle eût été la même dans la nature; que le combat des passions ne s'y fût jamais décidé; qu'au moins il se fût assez prolongé pour permettre au temps et à la

réflexion d'affoiblir la rage jalouse, et d'assurer la victoire aux sentimens maternels. Aussi Timomaque s'étoit-il attiré par cette sagesse, de grands et de fréquens éloges, et s'étoit élevé bien au-dessus d'un autre peintre inconnu, qui avoit eu assez peu de sens pour montrer sa Médée dans l'excès de son délire, et pour donner à ce degré de fureur toujours passager, une permanence qui révoltoit la nature. Un poète [1] qui a critiqué ingénieusement cet artiste, s'adresse ainsi à la Médée de son tableau : Es-tu perpétuellement altérée du sang de tes enfans? As-tu éternellement à tes côtés un nouveau Jason, une nouvelle Créuse, pour enflammer ta fureur?... Puisses-tu périr même en peinture! ajoute-t-il avec dépit.

Ce que Philostrate [2] a rapporté de l'Ajax furieux de Timomaque peut nous faire juger de ce tableau. Ajax n'y paroît point au milieu des troupeaux, égorgeant et garrotant les bœufs et les béliers qu'il prend pour des hommes, mais lorsqu'assis et fatigué de ses folles prouesses, il forme la résolution de se

---

[1] Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. Ep. 10.)

[2] Vita Apollonii, lib. II. cap. 22.

tuer. C'est-là vraiment l'Ajax furieux ; non qu'il le soit dans le moment présent, mais parce qu'il vient de l'être ; parce que rien ne pouvoit donner une idée plus vive de l'excès de son délire, que la honte et le désespoir qui en sont les suites dans son propre cœur. Ainsi on voit la tempête dans les débris et les cadavres qu'elle a jetés sur le bord.

IV.

En récapitulant les causes qui ont obligé l'artiste du Laocoon de modérer dans cet ouvrage l'expression de la douleur corporelle, je trouve qu'elles dérivent toutes de l'essence même de l'art, de ses bornes et de ses besoins nécessaires. Il n'est donc pas probable qu'une seule de ces causes influe aussi sur la poésie, qui n'a ni les mêmes bornes ni les mêmes besoins.

Nous n'examinerons point encore jusqu'à quel point le poète peut réussir à peindre la beauté corporelle. Il est au moins incontestable que l'immense domaine de la perfection étant ouvert à son imitation, l'enveloppe visible sous laquelle la perfection devient beauté, ne peut être qu'un des moyens su-

balternes dont il se sert pour nous intéresser à ses personnages. Souvent il le néglige tout-à-fait : il lui suffit que son héros s'attire notre bienveillance par des qualités plus nobles, bien assuré qu'occupés de ces qualités nous n'aurons pas le temps de songer à son extérieur, ou bien que si nous y pensons, ces mêmes qualités auront produit en nous une prévention si favorable, que nous donnerons de nous-mêmes à celui qui en est revêtu, sinon la beauté, du moins une figure indifférente. Le poète s'inquiétera sur-tout fort peu de plaire à la vue, dans tous les traits particuliers qu'il ne lui adresse pas expressément. Lorsque Laocoon crie dans Virgile, personne ira-t-il penser que pour crier il faut ouvrir une grande bouche, et que cette bouche ainsi ouverte est un vilain trait? Il suffit que ces mots : *clamores horrendos ad sidera tollit,* soient d'un effet sublime pour l'oreille : il ne s'agit point ici des yeux. L'effet poétique est entièrement perdu pour quiconque demanderoit ici une belle image.

Nous devons observer de plus que rien n'oblige le poète de concentrer son tableau dans un seul moment. Il est maître de prendre chaque action à son origine et de la con-

duire par toutes ses époques jusqu'à son accomplissement. Chacune de ces époques coûteroit à l'artiste un ouvrage entier : elles ne coûtent qu'un seul trait au poète; et tel de ces traits qui, présenté seul, eût offensé notre imagination, se trouve si bien préparé par ce qui précède, ou tellement adouci et compensé par ce qui suit, qu'au lieu de l'impression désagréable qu'il nous eût donnée dans son isolement, il produit, ainsi entouré, le meilleur effet du monde. Ainsi quand même il seroit, en général, mal-séant à un homme de pousser des cris dans l'excès de la douleur, quel tort ce manque passager de bienséance peut-il faire dans notre esprit à tel homme en particulier, lorsque d'autres vertus lui ont acquis notre bienveillance ? Le Laocoon de Virgile crie ; mais c'est le même Laocoon que nous connoissons, que nous aimons déjà comme le patriote le plus prévoyant, comme le plus tendre père. Nous n'attribuons point ses cris à une foiblesse de caractère, mais simplement à ses insupportables douleurs. Nous n'entendons que ces douleurs dans les cris qu'il pousse ; et le poète ne pouvoit nous les rendre sensibles que par le moyen de ces mêmes cris.

Qui donc pourra le blâmer encore? Qui n'avouera pas, au contraire, que s'il faut louer l'artiste d'avoir supprimé les cris de son Laocoon, il faut également louer le poète de nous les avoir fait entendre?

Mais Virgile n'est ici que narrateur : son ouvrage est une Épopée. Les raisons qui le justifient sont-elles également valides pour le poète dramatique ? Sommes-nous affectés de la même manière par des cris que l'on nous raconte, et par des cris que nous entendons? Non, sans doute, et le drame destiné à fournir une peinture vivante aux acteurs, devroit peut-être, par cette raison, être soumis plus strictement aux loix de la peinture matérielle. Au théâtre, nous ne croyons pas simplement voir et entendre un Philoctète poussant des cris : nous le voyons, nous l'entendons réellement crier. Plus l'acteur s'approche de la nature, plus il doit offenser nos oreilles et nos yeux, car il est incontestable que ces violentes expressions de la douleur les offensent dans la nature. De plus, la douleur corporelle n'est point, en général, susceptible d'inspirer la même compassion que réveillent en nous des maux d'un autre genre. Elle présente une idée trop

peu distincte à notre imagination, pour que son seul aspect puisse nous communiquer une sensation analogue. Il se pourroit donc que Sophocle eût violé, non une simple convenance arbitraire, mais une bienséance, fondée dans l'essence même de nos sensations, lorsqu'il a fait gémir et pleurer, crier et rugir son Philoctète et son Hercule. Ceux qu'il met en scène avec eux ne peuvent jamais prendre à leurs souffrances la part que ces éclats immodérés semblent exiger. Ces acteurs doivent nous paroître froids, comparés à celui qui souffre; et cependant c'est leur compassion qui doit servir de mesure à celle du spectateur. Ajoutons à cela qu'il est extrêmement difficile, pour ne pas dire impossible, que l'acteur feigne, jusqu'à l'illusion, des souffrances corporelles, et nous douterons peut-être s'il ne faut pas louer plutôt que blâmer les tragiques modernes d'avoir évité cet écueil, ou du moins de l'avoir doublé dans une barque légère.

Que de choses paroîtroient incontestables en théorie, si le génie n'avoit su démontrer le contraire par des faits! Toutes ces réflexions ne manquent pas de fondement, et Philoctète n'en demeure pas moins un des chefs-

d'œuvre du théâtre. En effet, une partie de ce qu'on a dit n'atteint point proprement Sophocle, et ce n'est qu'en s'élevant au-dessus du reste, qu'il est parvenu à des beautés, qui, sans lui, n'auroient point frappé, même en songe, l'esprit du timide connoisseur. Les remarques suivantes le prouveront plus en détail.

1. Combien le poète n'est-il pas admirable dans la manière dont il a su renforcer et agrandir l'idée de la douleur corporelle ! Il a choisi une blessure (car on peut regarder toutes les circonstances de son sujet comme ayant dépendu de son choix, puisqu'il a choisi le sujet précisément à cause de ces circonstances); il a choisi, dis-je, une blessure et non une maladie interne, parce que la première se peint à l'imagination plus vivement que la seconde, quelque douloureuse qu'elle soit. Le feu intérieur qui dévore Méléagre, lorsque sa mère livra aux flammes le tison fatal, eût été, par cette raison, moins théâtral qu'une blessure. Celle de Philoctète est, de plus, une punition des Dieux. Un venin surnaturel la ravage sans cesse ; la souffrance est continuelle : il n'y a d'inter-

valle qu'entre les accès où elle parvient au dernier degré : ceux-ci reviennent à des époques réglées, et le misérable tombe ensuite dans un sommeil d'abattement nécessaire à la nature, pour réparer ses forces épuisées, et pouvoir recommencer cette carrière de douleurs. Dans Châteaubrun, c'est un simple Troyen qui a blessé Philoctète d'une flèche empoisonnée. Que peut-on se promettre d'extraordinaire d'un événement si commun? Tout soldat y étoit exposé dans les guerres de ce temps : comment donc n'a-t-il des suites si terribles, que pour le seul Philoctète? Et puis, un poison naturel qui opère neuf années entières sans produire la mort, est beaucoup plus invraisemblable que tout le merveilleux mythologique, dont Sophocle entoure son sujet.

2. Après avoir rendu si grandes et si terribles les souffrances corporelles de son héros, il sentit pourtant fort bien qu'elles ne suffiroient pas seules pour exciter un degré considérable de pitié. Il les joignit donc à d'autres maux, qui seuls ne pouvoient pas non plus produire un bien grand effet, mais qui, par cette réunion, reçurent une teinte

mélancolique, qu'ils communiquèrent à leur tour aux douleurs du corps. Ces maux furent la privation totale de la société des hommes, la faim et toutes les incommodités de la vie, qui suivent cette privation dans un lieu sauvage [e]. Qu'on suppose un homme isolé ainsi, mais qu'on lui donne de la santé, des forces, de l'industrie, on en fera un autre Robinson, dont la destinée ne nous sera point indifférente, mais qui n'aura que de foibles droits à notre pitié. Il est rare, en effet, que nous soyons assez satisfaits de la société des hommes, pour que le calme dont nous jouissons loin d'elle, ne nous semble pas fort attrayant, sur-tout si l'on y joint l'idée, toujours flatteuse pour chaque individu, que nous pouvons apprendre peu à peu à nous passer du secours des autres. De l'autre côté, qu'on frappe un homme de la maladie la plus douloureuse, d'un mal incurable; mais qu'on le suppose environné d'amis complaisans, qui ne le laissent manquer de rien, qui soulagent ses maux autant qu'il est en leur puissance, avec lesquels il puisse s'abandonner sans contrainte à ses plaintes, à ses gémissemens : nous aurons pitié de lui, sans doute, mais ce sentiment

se lassera bientôt ; on lèvera enfin les épaules : *qu'il prenne patience*, dira-t-on. Ce n'est que lorsque ces deux genres de malheurs se réunissent dans la même personne, lorsque l'homme isolé n'a point l'usage de ses forces, lorsque le malade, privé des secours d'autrui comme des siens propres, fait retentir ses déserts d'inutiles gémissemens ; c'est alors, dis-je, que nous voyons tous les maux qui peuvent affliger la nature humaine, frapper à-la-fois sur un malheureux, et que la simple idée de nous mettre un instant à sa place, nous fait frissonner et nous glace d'effroi. Nous ne voyons en lui que le désespoir sous sa forme la plus terrible, et jamais la pitié n'est plus puissante, jamais elle ne pénètre plus profondément l'ame entière, que lorsqu'elle se mêle à des idées de désespoir. De ce genre est la compassion que nous éprouvons pour Philoctète, et l'instant où nous l'éprouvons le plus fortement, est celui où nous lui voyons enlever jusqu'à son arc, cet unique et dernier moyen de soutenir sa triste existence. Que dire donc de l'auteur français qui n'a point eu d'esprit pour comprendre, point de cœur pour sentir cette situation, ou qui, s'il l'a comprise

et sentie, a pu la sacrifier au misérable goût de son pays? Châteaubrun donne de la société à son Philoctète : il lui amène une princesse dans son île déserte, et, qui plus est, il donne à cette princesse une gouvernante, dont je crois qu'en vérité lui-même auroit eu grand besoin. Il omet en entier cét heureux incident de l'arc enlevé, et fait jouer de beaux yeux à la place. Il est vrai que l'arc et les flèches auroient paru quelque chose de fort comique aux jeunes héros français, et que rien n'est plus sérieux, au contraire, que la colère de deux beaux yeux. Ainsi, tandis que le poète grec nous tourmente par l'affreuse inquiétude de voir le malheureux Philoctète abandonné sans armes dans son île, pour y périr misérablement; le Français, qui connoît une route plus sûre pour aller au cœur, nous fait craindre que le fils d'Achille ne soit forcé de partir sans sa princesse. Et voilà ce que les critiques de Paris ont appelé triompher des anciens! Voilà la tragédie que l'un d'eux proposa de nommer *La difficulté vaincue!* [1]

3. Après avoir considéré l'effet du tout,

[1] Mercure de France, avril 1755, p. 177.

examinons en particulier les scènes où Philoctète n'est plus un malade abandonné, où il a l'espérance de quitter bientôt son désert, et de rentrer dans son royaume; où ses maux se bornent, par conséquent, à sa blessure douloureuse. Il gémit, il crie, il est attaqué des plus affreuses convulsions. Voilà sur quoi tombe proprement le reproche fait au poète grec d'avoir choqué la bienséance. Ce reproche a pour auteur un Anglais, et par conséquent, un homme qu'on ne sauroit soupçonner d'une fausse délicatesse : aussi se fonde-t-il sur de bonnes raisons, comme nous l'avons déjà fait entendre. Selon lui[1], toutes les sensations, toutes les passions qui ne peuvent se communiquer que très-foiblement aux autres, deviennent choquantes dans le sujet, dès qu'il les exprime trop violemment. « Par cette raison, dit-il, rien n'est « plus malséant, plus indigne d'un homme, « que de ne pouvoir supporter patiemment « la douleur même la plus vive, et de se « laisser aller aux pleurs et aux cris. Il est « vrai qu'il existe une sympathie pour les

[1] Adam Smith, Theory of the moral sentiments. Sect. 2. cap. 1.

« douleurs corporelles. Lorsque nous voyons « quelqu'un prêt à recevoir un coup sur le « bras ou sur la jambe, nous tressaillons « involontairement, et nous retirons nous- « mêmes la jambe ou le bras. Et lorsque le « coup est réellement donné, nous le sen- « tons presqu'aussi vivement que celui qu'on « frappe. Mais il n'en est pas moins vrai que « le mal que nous ressentons est très-peu « considérable ; et c'est pour cela que si « l'homme qui a reçu le coup jette un cri « violent, nous ne manquons pas de le « mépriser, car nous n'étions pas dans une « situation à devoir pousser un cri sembla- « ble ». — Rien de plus trompeur que les loix générales auxquelles on veut assujettir nos sensations. La trame en est si compliquée et si finement disposée, qu'à peine la spéculation la plus attentive en peut-elle saisir un seul fil bien séparé, et le suivre à travers tous ceux qui le croisent. Et lors même qu'elle y réussit, quel avantage en tire-t-elle ? Il n'existe pas dans la nature de sensations absolument simples. Chacune d'elles naît accompagnée de mille autres, dont la moindre l'altère entièrement. Les exceptions s'accumulent sur les exceptions, et réduisent la

prétendue loi fondamentale à n'être plus que l'expérience de quelques cas particuliers. Nous méprisons, dit l'auteur anglais, celui qui pousse de grands cris dans une souffrance corporelle.... Mais nous ne le méprisons pas toujours. Cela n'arrive point la première fois qu'il crie, ni quand nous le voyons faire tous ses efforts pour dévorer sa douleur, ni quand il nous est connu d'ailleurs pour un homme ferme. Et comment, sur-tout, pourrions-nous le mépriser, lorsqu'au milieu même des souffrances il nous donne des preuves de sa fermeté, quand nous voyons que sa douleur peut bien lui arracher des cris, mais n'a sur son ame aucun autre empire; quand, plutôt que de rien changer à sa façon de penser, aux résolutions qu'il a prises, il se soumet à la prolongation indéfinie de ses maux, dont il pourroit espérer la fin, s'il étoit moins inébranlable?... Tout cela se trouve dans Philoctète. Les anciens Grecs faisoient consister la grandeur morale dans un attachement inviolable à leurs amis, et dans une haine aussi constante pour leurs ennemis. Telle est la grandeur, qu'au milieu de ses tourmens conserve Philoctète. Ses douleurs n'ont pas tellement tari ses larmes

qu'il n'en ait encore à répandre sur le sort de ses anciens amis. Elles ne l'ont point tellement abattu, qu'il consente, pour s'en délivrer, à pardonner à ses ennemis, et à servir d'instrument à leurs vues intéressées. Et les Athéniens auroient méprisé cet homme, ou plutôt ce rocher, parce qu'il retentissoit sous l'effort des vagues qui le frappoient sans l'émouvoir ! J'avoue qu'en général, j'ai peu de goût pour la philosophie de Cicéron; j'en ai très-peu, sur-tout, pour celle qu'il nous débite dans le second livre de ses Tusculanes, sur la manière de supporter les douleurs du corps. On croiroit que c'est un gladiateur qu'il veut former, tant il déclame contre l'expression extérieure de la douleur; il n'y voit que de l'impatience, sans réfléchir que souvent il ne dépend pas de nous d'étouffer ces témoignages de nos souffrances, et que la vraie valeur ne se démontre que dans les actions qui dépendent de nous. Dans Sophocle, il n'entend de Philoctète que ses plaintes et ses cris, et il oublie entièrement sa fermeté dans tout le reste de sa conduite. Où auroit-il pris, sans cela, l'occasion de faire sa sortie déclamatoire contre les poètes? Il faut bien, dit-

il, qu'ils nous amollissent, puisqu'ils nous montrent les plus grands hommes livrés à des lamentations. Oui : et c'est ainsi qu'ils doivent les montrer, car le théâtre n'est point une arène. Il convenoit au gladiateur condamné ou vendu, de tout faire et de tout souffrir dans le cercle des bienséances. Il ne devoit laisser entendre aucun cri plaintif, appercevoir aucune convulsion douloureuse, car ses blessures et sa mort devant amuser les spectateurs, l'art devoit lui enseigner à dissimuler tous les sentimens de la nature. S'ils eussent paru un seul moment, la pitié eût été réveillée, et la pitié excitée trop souvent, auroit bientôt mis un terme à ces spectacles froidement cruels. Mais ce sentiment, qui devoit toujours y sommeiller, est au contraire le seul but de la scène tragique, et demande, par conséquent, du poète une conduite toute opposée. Il faut que ses héros montrent leur sensibilité, témoignent leurs douleurs et laissent agir en eux la simple nature. S'ils décèlent de la contrainte, s'ils paroissent se composer, notre cœur reste froid à leur égard, et des gladiateurs en cothurne peuvent tout au plus se faire admirer. Telle est la dénomination que méritent les person-

nages des tragédies attribuées à Sénèque, et je suis très-persuadé que si les Romains sont restés, pour le tragique, si fort au-dessous du médiocre, la principale cause en est due à leurs combats de gladiateurs. Les spectateurs apprenoient à méconnoître la nature dans ces amphithéâtres sanglans, qui, à la rigueur, auroient pu servir d'école de l'art à un Ctésias, mais jamais à un Sophocle. Le génie le plus tragique, une fois habitué à ces scènes où le meurtre étoit réduit en art, devoit tomber dans l'enflure et dans les rodomontades. Mais, de même que ces rodomontades ne sauroient inspirer le véritable héroïsme, les plaintes de Philoctète sont aussi peu faites pour nous amollir. Ses plaintes sont d'un homme, ses actions d'un héros. Leur réunion forme le héros humain, qui n'est ni foible, ni endurci, mais qui paroît tour-à-tour l'un et l'autre, selon que l'exigent, d'un côté la nature, de l'autre ses principes et son devoir. Il est ce que la sagesse peut produire, et ce que l'art peut imiter de plus sublime.

4. Ce n'est point assez pour Sophocle d'avoir mis son Philoctète à couvert du mé-

pris, il a sagement prévenu toutes les objections qu'on pourroit tirer à son désavantage de la remarque de notre Anglais. Car, s'il est vrai, comme nous l'avons vu, que nous ne méprisions pas toujours celui qui pousse des cris dans une souffrance corporelle, il est également vrai que ces cris ne peuvent exciter en nous toute la pitié qui leur semble due. Que feront donc les acteurs qui sont en scène avec Philoctète ? Se montreront-ils extrêmement touchés ? Cela seroit contre nature. Resteront-ils froids et embarrassés, comme on a coutume de l'être en pareil cas? Il en résultera pour le spectateur la dissonance la plus choquante. Mais, nous l'avons dit, Sophocle a prévenu tous ces inconvéniens en donnant aux personnages accessoires leur intérêt particulier. L'impression qu'ils reçoivent des cris de Philoctète n'est pas la seule chose qui les occupe ; et le spectateur considère moins si la pitié qu'ils témoignent est en proportion avec les cris qui la réveillent, qu'il ne songe aux changemens que cette pitié, foible ou puissante, produit ou pourra produire dans leurs propres sentimens et dans leurs projets. Néoptolème et le chœur ont trompé le malheureux Philoc-

tête ; ils savent dans quel désespoir les suites de cette fraude peuvent le plonger. C'est dans ce moment qu'il a sous leurs yeux son horrible attaque. Si cet incident ne produit pas en eux une bien grande émotion du même genre, il peut au moins les engager à rentrer en eux-mêmes, à respecter tant de malheurs, à ne pas y mettre le comble par une trahison. Telle est l'attente du spectateur, et elle n'est point trompée par le généreux Néoptolème. Si Philoctète fût resté maître de ses douleurs, Néoptolème l'eût été de sa dissimulation. Mais Philoctète à qui ses douleurs rendent toute feinte impossible, quelque besoin qu'il croye en avoir pour empêcher les Grecs qui doivent le tirer de l'exil, de se repentir trop tôt de leur promesse, Philoctète en qui la nature se montre seule, ramène aussi Néoptolème à son caractère naturel. Ce retour est un coup de maître, et il nous touche d'autant plus qu'il n'est opéré que par l'humanité seule. Dans la pièce française, les beaux yeux y ont aussi leur part.... [1] Mais je ne veux plus m'occuper d'une telle parodie.

[1] Act. II, sc. III. De mes déguisemens que penseroit Sophie ? (dit le fils d'Achille.)

Sophocle s'est servi du même expédient dans les Trachiniennes. La pitié due aux cris que la douleur corporelle arrache, n'est pas le seul sentiment qu'il donne aux personnages accessoires de cette tragédie : ils en ont un autre qui leur est personnel. Les souffrances d'Hercule ne sont point de celles qui accablent : elles le rendent furieux ; il ne respire que vengeance. Avant de paroître il a déjà, dans sa rage, écrasé Lichas contre un rocher. Le chœur est composé de femmes : la crainte, l'épouvante qui les saisit n'en sont que plus naturelles. Cet effroi et l'attente où l'on est encore de voir un Dieu descendre au secours d'Hercule, ou de le voir lui-même succomber, voilà ce qui compose ici l'intérêt général, auquel la pitié ne donne qu'une foible nuance. Dès que l'événement est décidé par l'explication de l'Oracle, Hercule se calme, et l'admiration qu'excite sa dernière résolution prend la place de tous les autres sentimens. Au reste, il ne faut jamais oublier en comparant Hercule et Philoctète dans leurs souffrances, que l'un est un demi-dieu et que l'autre n'est qu'un homme. L'homme n'est jamais honteux de se plaindre, mais le demi-dieu rougit de voir

que sa partie mortelle prend assez d'empire sur l'immortelle pour lui arracher des gémissemens et des pleurs. [1] Nous autres modernes, nous ne croyons point aux demi-dieux, mais nous voulons que le moindre de nos héros sente et agisse comme un demi-dieu.

Quant à savoir si l'acteur peut exprimer jusqu'à l'illusion les cris, et les convulsions de la douleur corporelle, c'est ce que je n'oserai ni nier, ni soutenir. Si la chose étoit impossible à nos acteurs, je voudrois savoir d'abord si un Garrick n'y réussiroit pas; et s'il ne pouvoit y réussir, je pourrois encore me représenter la mimique et la déclamation des anciens portées à un point de perfection dont nous n'avons plus l'idée.

V.

Certains antiquaires, en reconnoissant le groupe du Laocoon pour un ouvrage d'artistes grecs, ont prétendu en même temps que ces artistes avoient vécu sous les Empereurs, parce qu'à leur avis le Laocoon de Virgile doit leur avoir servi de modèle. De ce

[1] Trachin. v. 1088, 89.

nombre, je ne citerai que Bartholomeo Marliani [1] parmi les plus anciens, et Montfaucon [2] parmi les plus modernes. Frappés sans doute de l'accord singulier qu'ils remarquèrent entre le groupe et la description, ils ne crurent pas possible que l'artiste et le poète se fussent rencontrés par hasard dans les traits qui leur sont communs, et qui ne sont pas de ceux qui se présentent d'eux-mêmes. Et quant à l'honneur de l'invention et de la première idée, il leur parut que la vraisemblance le déféroit plutôt au poète qu'à l'artiste.

En raisonnant ainsi, ils semblent avoir oublié seulement qu'un troisième cas étoit possible. Peut-être, en effet, le poète a-t-il aussi peu imité les sculpteurs que ceux-ci n'ont suivi le poète; peut-être ont-ils tous

---

[1] Topographiæ urbis Romæ, lib. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur, &c.

[2] Suppl. aux Ant. expl. t. I, p. 242. Il semble qu'Agésandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, aient travaillé comme à l'envi pour laisser un monument qui répondît à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon, &c.

puisé dans une même source plus ancienne qu'eux. Si l'on en croit Macrobe [1], on trouvera cette source dans les ouvrages du grec Pisandre ; car lorsqu'ils existoient encore, c'étoit une chose connue du moindre écolier (*pueris decantatum*) que Virgile dans la prise et la ruine de Troie, et même dans tout son second livre, avoit été, non pas simplement l'imitateur, mais le traducteur fidèle de ce poète. Or, si Pisandre avoit précédé Virgile

[1] Saturnal. lib. v. cap. 2. Quæ Virgilius traxit a Græcis, dicturumne me putetis quæ vulgo nota sunt? Quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum ? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis, serenitatisque signa de Arati phænomenis traxerit? vel quod eversionem Trojæ, cum Sinone suo, et equo ligneo, cæterisque omnibus quæ librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Græcos poetas eminet opere quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quæ mediis omnibus sæculis usque ad ætatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias cæteras interitus quoque Trojæ in hunc modum relatus est. Quæ fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacæ urbis ruinam. Sed et hæc et talia ut pueris decantata prætereo.

dans l'histoire de Laocoon, les sculpteurs grecs n'auroient pas eu besoin de chercher dans un poète latin le sujet de leur groupe, et le rapport de ce groupe avec son récit ne pourroit fournir aucune conjecture sur l'époque où ils ont vécu.

Cependant, si j'étois absolument obligé de soutenir l'hypothèse de Marliani et de Montfaucon, voici comment j'éluderois l'objection précédente. Les ouvrages de Pisandre sont perdus, dirois-je, et l'on ne peut déterminer avec certitude de quelle manière il avoit traité l'histoire de Laocoon ; mais il est probable qu'il l'avoit racontée avec les mêmes circonstances dont nous trouvons encore des traces dans les écrivains de sa nation. Or, bien loin qu'elles s'accordent avec le récit de Virgile, elles prouvent, au contraire, que le poète latin a refondu entièrement et manié à son plaisir la tradition grecque. Le malheur de Laocoon, tel qu'il le raconte, est une invention qui lui appartient ; et par conséquent si les sculpteurs s'accordent avec lui dans la façon dont ils le représentent, il faut bien qu'ils n'aient vécu qu'après lui et qu'il leur ait servi de modèle.

Dans Quintus Calaber, poète grec, Laocoon témoigne, il est vrai, comme dans Virgile, que le cheval de bois lui est suspect. Mais la colère de Minerve excitée par ce soupçon se manifeste chez lui d'une manière toute différente. D'abord la terre tremble sous les pieds du Troyen trop clairvoyant; l'effroi le saisit, il éprouve des douleurs affreuses; ses yeux brûlent, son cerveau bouillonne, il est privé de la clarté des cieux. Dans cet horrible état, il ne cesse point de conseiller qu'on livre aux flammes le cheval funeste; et c'est alors seulement que Minerve envoie deux affreux serpens, lesquels cependant ne saisissent que les enfans de Laocoon. C'est en vain que ces infortunés étendent les bras vers leur père, le malheureux privé de la vue ne peut venir à leur secours: ils sont déchirés et les serpens rentrent sous terre. Ils n'ont rien fait à Laocoon, et pour prouver que cette dernière circonstance, loin d'être particulière à Quintus [1], appartenoit à l'opinion reçue, il suffit de citer un passage de Lycophron, où ces reptiles sont ca-

[1] Paralip. lib. XII. v. 398-408 et v. 439-474.

ractérisés par l'épithète de mangeurs-d'enfans [1].

Mais si cette circonstance étoit généralement reçue en Grèce, est-il vraisemblable que des artistes grecs eussent osé s'en éloigner? Non, sans doute; et il l'est encore moins qu'ils eussent pris en s'en éloignant la même route qu'un poète latin, s'ils n'avoient connu ce poète, si peut-être même ils n'avoient eu l'ordre exprès de travailler d'après lui. Voilà le point auquel je pense qu'il faudroit se tenir, si l'on vouloit défendre Montfaucon et Marliani. Virgile est le premier, il est le seul poète [f] qui ait fait périr le père avec les enfans sous les morsures des deux monstres, les sculpteurs ont fait la même chose : comme Grecs ils ne l'auroient pas dû; il est donc vraisemblable qu'ils ne l'ont fait qu'à l'exemple de Virgile.

Je sens très-bien que cette vraisemblance est fort loin encore de la certitude historique; mais n'ayant point envie d'en tirer des conséquences pour l'histoire, je crois

---

[1] Ou plutôt ce reptile; car Lycophron semble n'en avoir admis qu'un seul.

Και παιδοβρωτος πορκεως νησες διπλας.

qu'on peut au moins l'admettre comme une hypothèse, sur laquelle il est permis à la critique d'établir ses observations. Qu'il soit prouvé ou non que les sculpteurs ont travaillé d'après Virgile, nous le supposerons, pour voir simplement comment, dans ce cas, ils auront travaillé d'après lui. Je me suis déjà expliqué sur les cris du Laocoon : peut-être que la comparaison poussée plus avant nous conduira à des remarques non moins instructives.

C'est sans contredit une idée très-heureuse et qui annonce une imagination très-pittoresque, que d'avoir rassemblé le père et ses deux fils pour les enchaîner des mêmes nœuds, pour les enlacer des mêmes replis que forment les affreux reptiles. A qui cette idée est-elle dûe? Faut-il l'attribuer au poète ou aux artistes? Montfaucon [1] n'a pas voulu la trouver dans Virgile, mais je crois que

[1] Suppl. aux Antiq. expl. t. 1, p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpens quittèrent les deux enfans pour entortiller le père, au lieu que dans le marbre ils lient en même temps les enfans et leur père.

Montfaucon ne l'avoit pas lu assez attentivement.

Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post, ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus....

Le poète nous a peint ses serpens d'une longueur prodigieuse : ils ont enlacé les enfans de Laocoon, et maintenant qu'il vient à leur secours, ils le saisissent *aussi* lui-même (*corripiunt*). D'après leur grandeur donnée, ils ne pouvoient dérouler tout-à-coup les nœuds dont ils avoient lié les fils : il a donc fallu qu'il y eût un moment où ils enveloppoient déjà le père de leurs parties antérieures, tandis que les postérieures tenoient encore les enfans enlacés. Ce moment est nécessaire dans la progression du tableau poétique, et le poète le fait suffisamment sentir, quoiqu'il n'eût pas le temps de s'arrêter à le peindre. Il paroît même par un passage du commentateur Donat[g] que les anciens interprètes ont apperçu ce moment. Et comment auroit-il pu échapper aux artistes, dont l'œil intelligent découvre si promp-

tement et avec tant de clarté tout ce qu'ils peuvent imiter avec avantage?

En conduisant les replis mêmes des serpens autour du corps de Laocoon, le poète a eu grand soin de lui laisser les bras libres, pour ne pas gêner l'action des mains.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Il devoit nécessairement être imité en cela par les artistes. Rien ne contribue autant à donner à une figure l'expression et la vie que le mouvement des mains. Dans la passion sur-tout, le visage le plus éloquent ne dit que peu de choses sans elles. Des bras serrés contre le corps par les replis des reptiles, auroient répandu le froid et la mort sur le groupe entier. Aussi les voyons-nous en pleine action, tant dans la figure principale que dans les deux autres; et là où la douleur du moment est la plus vive, cette action est aussi plus marquée.

Mais cette liberté des bras et des mains est aussi la seule chose que les artistes aient empruntée du poète, dans la disposition des plis des serpens. Virgile fait replier les siens deux fois autour du corps de Laocoon, deux fois autour de son col, et de-là leurs têtes s'élè-

vent encore et dominent celle de leur victime.

> Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
> Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Ce tableau remplit très-bien notre imagination : les parties nobles sont comprimées jusqu'à l'étouffement, et le venin se dirige droit au visage. Cependant ce même tableau ne pouvoit convenir à des artistes, qui vouloient exprimer sur le corps même de la figure les effets du venin et de la douleur. Il falloit, pour y parvenir, que les parties principales restassent libres, et qu'aucune pression extérieure ne pût, en agissant sur elles, affoiblir ou changer le jeu des nerfs en souffrance et des muscles en travail. Les doubles replis des serpens auroient couvert le corps presque entier, et cette contraction douloureuse du bas-ventre, qui contribue si fort à l'expression, seroit demeurée invisible. Les parties du corps qu'on auroit encore apperçues entre les replis, se seroient montrées dans un état de gonflement ou d'affaissement, produit, non par les souffrances intérieures, mais par la pression du dehors. Le col ainsi doublement enveloppé, auroit gâté entière-

ment la terminaison pyramidale du groupe qui est si agréable à l'œil : enfin, les deux têtes pointues des serpens, s'élevant au-dessus de cet énorme bourrelet, auroient produit un contraste subit de proportions, qui auroit rendu la forme du tout extrêmement choquante. Il y a eu cependant des dessinateurs assez peu sensés pour suivre jusques-là les indications du poète. Mais aussi qu'en est-il résulté ? Il suffira de consulter pour s'en instruire, la dégoûtante gravure de François Cleyn [1]. Les sculpteurs anciens virent d'un coup-d'œil qu'ici leur art vouloit un changement total. Ils transportèrent les replis, du corps et du col aux jambes et aux cuisses, parties qui pouvoient en être couvertes et pressées, autant qu'il étoit nécessaire, sans

[1] Dans les somptueuses éditions du Virgile d'Ogilvy, données à Londres en anglais en 1654, et en latin en 1658 et 1663, grand *in-folio*. Et cependant Cleyn n'a conduit les replis des serpens qu'une seule fois autour du corps, et ne les a presque pas approchés du col. Si d'ailleurs un artiste aussi médiocre méritoit qu'on l'excusât, on pourroit dire qu'une gravure faite pour accompagner un livre ne doit point être regardée comme un ouvrage de l'art en soi, mais comme un éclaircissement du texte.

nuire à l'expression. Et par-là ils suggéroient encore l'idée de malheureux arrêtés dans leur fuite, et d'une espèce d'immobilité très-favorable à la permanence que leur art donne forcément à une action instantanée.

Je ne sais comment il a pu se faire que les critiques aient gardé un silence absolu sur cette manière différente de conduire les plis des serpens, laquelle est si remarquable dans le groupe des sculpteurs, et dans la description du poète. La sagesse des premiers s'y montre aussi avantageusement que dans une autre différence, qu'aucun critique n'a laissé échapper, quoiqu'on puisse dire que tous cherchent à l'excuser, plutôt qu'ils n'osent lui donner des louanges. Je parle de la différence dans l'habillement. Le Laocoon de Virgile est couvert de ses habits pontificaux; il est nu dans le groupe ainsi que ses deux enfans. On assure que certaines gens ont trouvé qu'il étoit absurde de représenter nu un fils de roi, un prêtre d'Apollon, dans la cérémonie d'un sacrifice: et des connoisseurs des beaux-arts répondent sérieusement à ces gens-là, que sans doute c'est une faute contre la bienséance, mais que les artistes y ont été forcés, parce qu'ils ne pouvoient don-

ner à leurs figures les vêtemens convenables. La sculpture, disent-ils, ne peut imiter les étoffes ; les gros plis font un mauvais effet, et de deux inconvéniens on a jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux que d'aller contre la vérité même [1]. On peut croire, sans craindre de se tromper, que les anciens auroient ri de l'objection, mais il est moins aisé de deviner ce qu'ils auroient dit d'une telle réponse. Il est impossible de rabaisser l'art plus indignement. Car, en supposant que la sculpture pût aussi bien que la peinture imiter toutes les étoffes, faudroit-il pour cela que Laocoon fût habillé? N'y perdrions-

[1] C'est ainsi qu'en juge De Piles lui-même dans ses Remarques sur Dufresnoy, v. 210. « Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pu d'habiller les figures d'hommes, parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en sculpture on ne pouvoit imiter les étoffes, et que les gros plis faisoient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nus : je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devroit être vêtu. En effet, quelle apparence y a-t-il qu'un fils de Roi, qu'un prêtre d'Apol-

nous rien s'il l'étoit? Une étoffe, un ouvrage de mains serviles, a-t-elle donc la même beauté qu'un corps organisé, qu'un ouvrage de la sagesse éternelle? Faut-il les mêmes talens pour imiter l'un ou l'autre? Leur imitation a-t-elle le même mérite, et fait-elle le même honneur? Nos yeux enfin ne demandent-ils qu'une illusion quelconque, et sont-ils indifférens pour l'objet même de l'illusion?

Chez le poète, une draperie n'est point une draperie; elle ne cache rien à l'imagination qui voit par-tout à travers: en lisant Virgile, les souffrances de Laocoon sont éga-

---

lon, se trouvât tout nu dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice? car les serpens passèrent de l'île de Ténédos au rivage de Troie, et surprirent Laocoon et ses fils dans le temps même qu'il sacrifioit à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Enéïde. Cependant les artistes qui sont les auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vu qu'ils ne pouvoient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressembleroit à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux que celui d'aller contre la vérité même.

lement visibles pour elle dans toutes les parties du corps, soit qu'il ait ou qu'il n'ait pas de draperie : pour elle, le bandeau pontifical ceint le front du prêtre sans le voiler. Que dis-je ? Non-seulement ce bandeau n'ôte rien à l'idée que nous avons de ses douleurs, il la renforce encore :

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

En vain Laocoon est-il revêtu de la dignité sacerdotale ; le signe même de cette dignité, qui lui attiroit par-tout le respect et la vénération, est maintenant profané, souillé par la bave empoisonnée.

Mais il falloit que l'artiste abandonnât cette idée accessoire, s'il ne vouloit pas que l'objet principal en souffrît. N'eût-il laissé à Laocoon que ce simple bandeau, l'expression en eût été très-affoiblie. Le front eût été en partie couvert, et c'est-là sur-tout que l'expression réside. Ainsi, de même qu'en ne rendant pas les cris du Laocoon de Virgile, il avoit sacrifié l'expression à la beauté, c'est à l'expression qu'il a sacrifié ici les convenances. Ces convenances sont une chose dont les anciens, en général, s'inquiétoient fort peu. Ils se sentoient conduits par la vocation su-

prême de leur art à s'en passer même entièrement. Cette vocation suprême est la beauté. Les vêtemens furent inventés par le besoin ; et qu'y a-t-il de commun entre l'art et lui ? J'avoue qu'il y a aussi une beauté des draperies: mais qu'est-elle, si on la compare à la beauté de la forme humaine?... Et celui qui peut atteindre au sublime de l'art, s'arrêteroit à ce qu'il a de plus commun ! Je crains fort que l'artiste le plus habile en draperies, ne décèle par cette habileté même, en quoi son talent est défectueux.

VI.

Ce n'est point rabaisser les artistes du Laocoon que de supposer, comme je viens de faire, qu'ils ont imité Virgile. Cette imitation met, au contraire, leur sagesse dans tout son jour. Ils ont suivi le poète, sans se laisser égarer par lui dans le moindre détail. Ils ont eu un modèle du sujet qu'ils traitoient, mais devant le transporter d'un art dans un autre, ils ont eu assez de champ pour leurs propres réflexions; et le fruit de ces réflexions qui leur appartiennent, se démontrant dans la manière dont ils se sont écar-

tés de l'original, prouve qu'ils étoient aussi grands dans leur art que le poète dans le sien.

Nous allons maintenant retourner l'hypothèse, et supposer que c'est le poète qui a imité les sculpteurs. Cette opinion est soutenue comme la vraie par plusieurs savans [1]. Ce n'est pas qu'ils puissent l'appuyer sur des fondemens historiques. Du moins, je ne leur en connois pas. Mais l'admiration que leur inspiroit la grande beauté du groupe, ne leur a point permis de le rapporter à une époque de l'art si nouvelle; et ils ont voulu qu'il appartînt aux siècles de sa plus grande splendeur, parce qu'il méritoit d'y appartenir.

Quelque beau que soit le tableau de Virgile, nous y avons reconnu plusieurs traits dont les artistes n'ont pu se servir. Ainsi, quand on dira qu'une bonne description poétique doit fournir un beau tableau réel, et

---

[1] Maffei, Richardson, et dernièrement M. de Hagedorn. (*V.* Betrachtungen über die mahlerey, s. 37. Richardson, Traité de la Peinture, t. III, p. 513.) Pour Desfontaines, il ne mérite pas d'être cité après ces écrivains. Il tient, il est vrai, dans ses remarques sur Virgile, que le poète a eu le groupe sous les yeux; mais il est si ignorant, qu'il croit ce groupe un ouvrage de Phidias.

qu'un poète n'a bien réussi à peindre que lorsqu'un artiste peut le suivre dans tous ses traits, il faudra convenir au moins que cette règle a des limites. On est même porté à soupçonner ces limites, avant de les avoir vu démontrées par des exemples. Il ne faut pour cela que réfléchir à l'étendue de la sphère de la poésie, à l'immensité du champ de notre imagination, et à l'immatérialité de ses images, qui peuvent être rassemblées dans le plus grand nombre, et dans la plus grande variété, sans que l'une cache ou dégrade l'autre ; quoique cela pût bien arriver aux objets mêmes ou à leurs signes naturels, dans les bornes étroites de l'espace ou du temps.

Mais si le plus petit ne peut contenir le plus grand, il peut y être contenu. Je m'explique : si tous les traits qu'un poète employe dans ses tableaux, ne peuvent faire un effet aussi avantageux mis en relief, ou sur la toile, peut-être que tous les traits dont l'artiste se sert, auront un aussi bon effet dans les ouvrages du poète? Sans contredit ; car ce que nous trouvons beau dans un ouvrage de l'art, ce n'est pas notre œil qui le trouve tel, mais notre imagination par l'organe de

l'œil. Ainsi, qu'une image lui soit présentée par des signes naturels ou par des signes arbitraires, il doit en résulter pour elle un plaisir du même genre, quoiqu'à un degré différent.

Mais ceci posé, j'avoue que des deux hypothèses, celle où Virgile auroit imité les sculpteurs, me paroît beaucoup moins facile à concevoir que l'autre. Si ce sont les artistes qui ont suivi le poète, je puis me rendre raison de leur conduite, toutes les fois qu'ils se sont écartés de l'original. Je vois qu'ils étoient obligés à le faire, parce que certains traits du poète auroient produit, dans leur ouvrage, des inconvéniens qu'ils ne causoient pas dans le sien. Mais si c'est le poète qui a imité ces artistes, pourquoi ne les auroit-il pas suivis en tout? Est-ce qu'en imitant le groupe de point en point, son tableau y auroit perdu? [h] Je comprends fort bien que son imagination travaillant seule, ait rencontré plutôt tel ou tel trait; mais ce que je ne comprends pas, c'est comment il auroit pu les substituer aux beaux traits du groupe, s'il l'avoit eu sous les yeux. Je ne saurois trouver les raisons qui auroient pu l'engager à le faire.

Il me semble même que si Virgile avoit eu le groupe pour modèle, il n'auroit guère pu se modérer au point de laisser, en quelque sorte, seulement deviner la réunion des trois figures dans les mêmes replis des serpens. Cette réunion l'auroit touché trop vivement, il en auroit trop bien senti l'excellent effet, pour ne pas chercher ensuite à la rendre plus saillante dans sa propre description. J'ai dit qu'il n'avoit pas eu le temps de s'arrêter à la peindre : je le dis encore ; mais un seul mot auroit suffi pour lui donner un effet très-marquant, dans l'ombre même où il étoit forcé de la laisser. Si l'artiste a pu la découvrir sans ce mot, le poète qui l'auroit vue dans l'ouvrage de l'artiste n'auroit pas omis ce mot.

L'artiste avoit les raisons les plus pressantes de ne pas laisser éclater par des cris les souffrances de Laocoon. Mais quelles raisons aussi impérieuses auroient pu forcer le poète à négliger entièrement cette idée de dignité mâle et de patience généreuse, que fait naître, à la vue du groupe, ce mélange de beauté et de douleurs qu'on y remarque, s'il avoit eu ce groupe sous les yeux? Qui l'eût

alors forcé de nous effrayer, au contraire, par les cris soudains de son Laocoon? Richardson prétend que ce personnage doit crier dans Virgile, parce que le but du poète est moins d'inspirer aux Troyens de la pitié pour lui, que de les frapper d'épouvante. J'y consens, quoique Richardson ne semble pas avoir considéré que le poète ne fait pas lui-même ce récit, qu'il le met dans la bouche d'Enée, et qu'Enée l'adresse à Didon, dont il ne peut assez surprendre et intéresser la pitié. Mais ce n'est pas le cri qui m'étonne, c'est l'absence de toute gradation qui auroit pu y préparer, gradation que le groupe auroit naturellement suggérée au poète, si, comme nous le supposons, il lui avoit servi d'original. Richardson ajoute[1] que l'histoire

[1] De la Peinture, t. III, p. 516. C'est l'horreur que les Troyens ont conçue contre Laocoon, qui étoit nécessaire à Virgile pour la conduite de son poëme; et cela le mène à cette description pathétique de la destruction de la patrie de son héros. Aussi Virgile n'avoit garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier.

de Laocoon n'est placée là que pour amener la description pathétique de la ruine de Troie. Le poète, dit-il, n'a pas dû la rendre plus intéressante, de peur de distraire notre attention sur le malheur d'un particulier, lorsque cette affreuse nuit la demandoit toute entière. Mais cela s'appelle considérer la chose d'un point de vue pittoresque qui ne sauroit lui convenir. Le malheur de Laocoon et la ruine de Troie ne sont pas deux tableaux mis en pendans ; ils ne forment pas un tout que notre œil puisse ou doive embrasser à-la-fois ; et c'est dans ce cas seul qu'on auroit pu craindre que nos regards s'arrêtassent plus sur Laocoon que sur la ville enflammée. Les deux descriptions se suivent ; et quelque touchante qu'eût été la première, je ne vois pas quel tort elle eût fait à la seconde, à moins que celle-ci n'eût pas été, en elle-même, aussi touchante qu'il le falloit.

Le poète auroit eu bien moins de raisons encore de transposer les replis des serpens. Dans le groupe ils occupent les mains et enchaînent les pieds. Cette disposition est très-agréable à l'œil et laisse dans l'imagination la plus vive image. Cette image est même si claire et si distincte, qu'on peut la rendre

par des paroles presqu'aussi fortement que par les signes naturels.

> ..... Micat alter et ipsum
> Laocoonta petit, totumque infraque supraque
> Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
> .....
> At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
> Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Voilà des vers de Sadolet que Virgile sans doute eût rendus encore plus pittoresques, et qui alors auroient certainement mieux valu que ce qu'il nous donne à la place :

> Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
> Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Ces traits, nous l'avons dit, remplissent notre imagination, mais il ne faut pas qu'elle s'arrête à les démêler ; il faut qu'elle voie tour-à-tour et séparément les serpens et Laocoon, sans chercher à se figurer quel effet ils feroient ensemble. Dès qu'elle tombe sur cette idée, l'image de Virgile lui déplaît : elle la trouve très-anti-pittoresque.

Mais quand bien même les changemens faits par Virgile au modèle que nous lui prêtons seroient plus heureux, ils n'en resteroient pas moins purement arbitraires. On

imite pour attraper la ressemblance : et comment y parvenir, lorsqu'on fait à l'original des altérations que la nécessité ne commande pas ? Des altérations pareilles ne prouvent-elles pas clairement qu'on n'a point cherché la ressemblance, qu'on n'a point voulu imiter ?

Oui, me dira-t-on peut-être, on n'a point imité l'ensemble : mais pourquoi pas tel ou tel détail ? Fort bien : mais quels sont donc les détails qui s'accordent assez parfaitement dans la description et dans le groupe, pour que le poète ait dû les emprunter des sculpteurs ? Tous ont également trouvé dans l'histoire le pere, les fils et les serpens. Hors de-là, ils ne s'accordent que dans une chose, qui est d'avoir enchaîné les trois figures dans les mêmes nœuds. D'où leur est venue cette idée ? D'une circonstance que l'histoire ne leur donnoit pas, de ce qu'ils ont enveloppé le père dans le malheur de ses enfans. Mais nous avons vu que c'est Virgile qu'on doit regarder comme l'auteur de ce changement fait à la tradition grecque, qui s'explique tout différemment et que des artistes grecs devoient respecter. Qu'en conclure donc, sinon que s'il doit y avoir imitation de part ou d'autre dans cette réunion de figures, la

vraisemblance veut que ce soit le poète qui ait été suivi par les sculpteurs? Ils diffèrent dans tout le reste; et il ne faut pas oublier qu'en supposant que l'artiste a voulu imiter le poète, les changemens qu'il a faits à son modèle ne prouvent rien contre son projet d'imitation, puisque le but et les bornes de son art le contraignoient à ces changemens; au lieu que dans l'hypothèse contraire, les différences remarquées entre le groupe et la description détruisent toute idée d'imitation de la part du poète. Ceux qui la soutiennent malgré ces raisons, ne peuvent donc vouloir autre chose que défendre l'antiquité du groupe, en le faisant antérieur à la description.

VII.

Quand on dit qu'un poète imite un artiste ou qu'un artiste imite un poète, cette façon de parler peut avoir deux sens; elle peut signifier que l'un a choisi l'ouvrage de l'autre pour en faire l'objet de son imitation, ou que tous les deux ayant choisi le même objet d'imitation, l'un a emprunté de l'autre la manière de l'imiter.

Lorsque Virgile décrit le bouclier d'Énée,

il est imitateur dans le premier sens; l'objet de son imitation c'est le bouclier, et non les choses que l'artiste y a représentées. Il décrit cependant ces choses, mais comme faisant partie du bouclier, comme étant l'ouvrage de l'artiste, non comme étant en elles-mêmes l'objet de son imitation. Il ne peint pas ces choses comme elles existent dans la nature; il décrit leur imitation dans un ouvrage d'un autre art. Si Virgile, au contraire, avoit imité le groupe du Laocoon, ce seroit une imitation de la seconde espèce, car ce ne seroit pas le groupe même qu'il auroit imité, mais le sujet réel représenté par ce groupe, duquel il auroit seulement emprunté les traits de son imitation.

Quand le poète imite dans le premier sens, il est original; dans le second, il est copiste. La première imitation fait partie de l'imitation en général, qui constitue l'essence de son art; et il travaille de génie, soit qu'il choisisse son objet dans la nature ou parmi les productions des autres arts. La seconde imitation, au contraire, le dépouille de toute sa dignité : il n'imite plus, au lieu des choses mêmes, que la manière de les imiter; et pour les traits originaux de son propre génie que

nous avions droit d'attendre, il nous donne de froides réminiscences de ceux qu'un autre génie avoit inventés.

Cependant, comme il doit souvent arriver que les poètes et les artistes considèrent du même point de vue les objets qui leur sont communs, il est impossible que leurs imitations ne s'accordent pas aussi en différens points, sans qu'il y ait eu pour cela, de part ni d'autre, la moindre idée d'imitation ou de lutte de talens : il est sûr aussi que ces concordances entre les poètes et les artistes d'un même siècle, pourroient servir réciproquement à faciliter l'intelligence de certaines choses qui n'existent plus que dans les monumens de l'art ou dans les poëmes. Mais vouloir fortifier des explications de ce genre, en attribuant à une intention marquée ce que le hasard a produit, et sur-tout en prétendant, à propos du moindre détail, que le poète a eu sous les yeux tel tableau ou telle statue, c'est rendre un service fort équivoque à ce poète, et même encore à ses lecteurs, pour qui le plus beau passage, ainsi éclairci, deviendra, si l'on veut très-intelligible, mais aussi parfaitement froid.

Tel est le plan et le défaut d'un célèbre ouvrage anglais, du Polymetis de Spence [1]. L'auteur joignoit à une grande érudition classique, une connoissance familière des ouvrages de l'art antique qui nous sont restés. Son but étoit d'expliquer les poètes latins par ces monumens, et de tirer de ces poètes des éclaircissemens réciproques sur les monumens non expliqués : il y a souvent réussi d'une manière très-heureuse ; mais je prétends, malgré cela, que la lecture de son livre est insupportable à un homme de goût.

Lorsque Valerius Flaccus nous a représenté la foudre avec des ailes sur les boucliers romains, il est tout naturel que sa description devienne plus claire, si l'on nous montre sur un monument antique la figure

---

[1] La première édition est de 1747; la seconde de 1755, et porte ce titre : *Polymetis, or an Enquiry concerning the agreement between the works of the Roman poets, and the remains of the ancient artists, being an attempt to illustrate them mutually from one another. In ten books, by the Rev. M. Spence. London, printed for Dodsley, in-fol.* On a aussi imprimé plus d'une fois un extrait de cet ouvrage, par M. Tindal.

d'un tel bouclier [1]. Il se peut encore que les ouvriers romains représentassent le dieu Mars, sur les boucliers et les casques, tel qu'Addison croit l'avoir vu sur une médaille, planant au-dessus de Rhéa Sylvia; et que Juvénal songeât vraiment à un tel bouclier ou à un tel casque, lorsqu'il y fit allusion par un mot, qu'aucun interprète n'a pu expliquer avant Addison [i]. Il me semble à moi-même qu'un certain passage d'Ovide devient plus naturel, par l'explication que Spence en a donnée, et que la jalousie de Procris, lorsque Céphale fatigué s'écrie : *Aura venias*, est bien mieux fondée, si l'on me prouve par des monumens, que ce mot d'*Aura* désignoit l'haleine des vents personnifiée, une espèce de nymphes, de sylphides, que les anciens adoroient sous ce nom [k]. Je conviens aussi qu'il seroit difficile de sentir le sel et la justesse d'un passage de Juvénal [l], où il compare un noble faquin de Rome à une statue d'Hermès, si l'on n'avoit pas vu de ces statues, si l'on ne savoit pas

[1] Valerius Flaccus, lib. VI. v. 55, 56. Polymetis, Dial. VI. p. 50.

Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas.

que c'étoient de simples gaînes, portant la tête ou tout au plus le tronc du dieu, et qui donnoient l'idée de la fainéantise, parce qu'on les voyoit sans pieds et sans mains. — Des explications de ce genre ne seroient point à mépriser, quand même elles ne seroient pas toujours ni suffisantes ni nécessaires. Soit que le poète ait en vue l'ouvrage de l'artiste comme un objet en lui-même, et non comme l'imitation d'un autre objet, soit que les artistes et les poètes aient eu en commun sur certains objets les mêmes idées reçues, ils ont dû nécessairement s'accorder dans la manière de les représenter; et de l'accord qu'ils montrent en cela, on peut conclure réciproquement la généralité de ces idées.

Mais lorsque Tibulle [1] nous peint Apollon tel qu'il lui apparut en songe, sous les traits du plus beau jeune homme, le front ceint du chaste laurier, ses cheveux blonds épars sur ses épaules et répandant l'odeur des plus doux parfums; lorsqu'il peint le corps de ce dieu d'un blanc éclatant, mêlé de pourpre, comme sur la joue d'une tendre épousée

[1] Tibull. Eleg. 4. lib. III. v. 25-32. Polymetis, Dialogue VIII. p. 84.

que l'on mène à son bien-aimé; pourquoi faut-il que tous ces traits soient empruntés de tableaux antiques? Que celui d'Échion, qui représentoit une nouvelle mariée, remarquable par sa pudeur (*nova nupta verecundia notabilis*) fût alors à Rome, qu'on l'eût copié mille et mille fois, s'ensuit-il que depuis ce temps la pudeur même avoit disparu de la terre? Et depuis que ce peintre l'avoit vue, les poètes ne pouvoient-ils plus la voir que dans son tableau? Lorsqu'un autre poète [1] invoque Vulcain encore las et sortant rouge de sa forge, falloit-il que ce poète eût appris d'un peintre que le travail fatigue, et que l'ardeur du feu produit la rougeur? Quand Lucrèce décrit le cours des saisons, qu'il les fait passer devant nous dans l'ordre de la nature, accompagnées de tous les effets qu'elles produisent sur la terre et dans l'air, n'a-t-il pu les peindre que d'après une procession où leurs statues étoient portées[m]? Eh quoi! Lucrèce étoit donc un éphémère; il n'avoit pas vécu un an tout entier pour en connoître les parties; et il a fallu que des statues lui enseignassent un artifice

[1] Statius, lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis, Dial. VII. p. 81.

que la poésie employa de tout temps, lui apprissent à personnifier toutes les abstractions de ce genre ! et le *Pontem indignatus Araxes* [1] de Virgile ! Cette excellente image poétique d'un fleuve inondant ses rivages, au moment où il entraîne le pont qui les unissoit, ne perd-elle pas toute sa beauté, si l'on n'y voit plus qu'une froide allusion à l'ouvrage d'un artiste, qui représentoit réellement le dieu de ce fleuve dans l'action de briser un pont? Que dire d'explications pareilles, qui font disparoître le poète de ses passages les plus clairs, pour y faire briller l'idée d'un artiste?

Le Polymetis pourroit être un ouvrage utile, sans cette manie bizarre d'ôter aux poètes anciens leur propre imagination, pour y substituer la connoissance de l'imagination des artistes; c'est dommage qu'il soit devenu par là un livre dégoûtant et plus capable de faire tort aux auteurs classiques, que les interprétations niaises des plus insipides commentateurs. Je suis encore plus fâché que Spence ait eu pour précurseur dans cette manie un

[1] Æneid. lib. VIII. v. 728. Polymetis, Dialog. XIV. p. 230. note 83.

homme tel qu'Addison, qui, entraîné par un louable desir d'employer la connoissance des monumens antiques à expliquer les anciens auteurs, n'a pas mieux discerné les cas où l'imitation d'un artiste sied bien au poète, de ceux où elle ne peut que le ravaler [1].

VIII.

Rien de plus bizarre que les idées de Spence sur la ressemblance de la poésie et de la peinture. Il se figure ces deux arts tellement liés l'un à l'autre chez les anciens, qu'ils y marchoient toujours de front, et que jamais le poète ne cessoit d'avoir le peintre sous les yeux, ni le peintre le poète. La sphère plus vaste de la poésie, les beautés dont elle dispose, et que la peinture ne peut atteindre, les raisons qu'elle peut souvent avoir de préférer à des beautés pittoresques, d'autres beautés qui ne le sont pas, tout cela lui est échappé; et la moindre différence qu'il remarque entre les artistes et les poètes anciens, le met dans un embarras dont il ne sort que par les expédiens les plus extraordinaires.

[1] Voyez divers endroits de ses Voyages et de son Dialogue sur les médailles.

Les anciens poètes donnent le plus souvent des cornes à Bacchus. Il est bien singulier, dit Spence [1], qu'on les voie si rarement à ses statues. Il en cherche les raisons; il en trouve une, puis une autre; il s'en prend à l'ignorance des antiquaires, à la petitesse des cornes qui se cachoient sous les grappes de raisin et sous les feuilles de lierre, coiffure ordinaire du dieu; enfin il tourne sans cesse autour de la véritable raison, sans que jamais il la soupçonne : la voici. Les cornes de Bacchus n'étoient point des cornes naturelles, comme celles des faunes et des satyres; c'étoit un ornement qu'il pouvoit prendre ou déposer, témoin l'invocation solemnelle à ce dieu qu'on trouve dans Ovide [2].

> ..... Tibi, cum sine cornibus adstas,
> Virgineum caput est....

Elle prouve que Bacchus pouvoit se montrer sans cornes, et que c'est ainsi qu'il apparoissoit, lorsqu'il vouloit être vu dans sa beauté virginale. Or l'artiste voulant aussi le peindre dans cette beauté, il devoit nécessairement écarter tous les accessoires qui pouvoient y

[1] Polymetis, Dialog. IX. p. 129.

[2] Metam. lib. IV. v. 19, 20.

nuire. De ce nombre eussent été les cornes que le dieu portoit fixées à un diadême, ainsi que le prouve une tête du Cabinet royal de Berlin[1]. De ce nombre eût encore été le diadême, parce qu'il eût voilé les beautés du front; c'est pour cela qu'on le trouve aussi rarement que les cornes aux diverses statues de Bacchus, quoiqu'il lui soit donné tout aussi souvent par les poètes[2]. Ces cornes et ce diadême leur fournissoient d'ingénieuses allusions aux actions et au caractère du dieu. L'artiste, au contraire, n'y trouvoit que des obstacles à déployer de plus grandes beautés; et si Bacchus, comme je le crois, portoit l'épithète de *biforme*, Διμορφος, parce qu'il pouvoit se montrer également ou beau ou terrible; quoi de plus naturel pour les artistes, que d'avoir choisi de ses deux formes, celle qui s'accordoit le mieux avec le but de leur art?

Chez les poètes romains, Minerve et Junon lancent plus d'une fois la foudre. Pourquoi donc, demande Spence[3], ne voit-on rien de

---

[1] Bayeri Thes. Brand. vol. III. p. 242.

[2] Bacchus passoit pour l'inventeur du diadême.

[3] Polymetis, Dialog. VI. p. 63.

semblable dans les monumens des arts ? il répond que c'étoit-là un privilége de ces deux divinités, dont peut-être on n'apprenoit la raison que dans les mystères de Samothrace; et que les artistes chez les Romains étant des gens du commun, qu'on n'admettoit que rarement à ces mystères, ce privilége devoit leur être inconnu; d'où il suit qu'ils n'ont pu représenter ce dont ils n'avoient pas connoissance. Je demanderois volontiers à Spence, si ces hommes du commun ne travailloient que d'après leur tête, et jamais par ordre de leurs supérieurs, qui pouvoient être admis aux mystères? si les artistes chez les Grecs étoient tenus dans le même abaissement? si la plupart des artistes romains n'étoient pas Grecs de naissance? &c. &c.

Stace et Valerius Flaccus ont peint une Vénus irritée, et l'ont peinte avec des traits si terribles, qu'on la prendroit plutôt, dans ce moment, pour une furie que pour la déesse de l'amour. Spence fouille en vain dans tous les monumens de l'art pour y trouver une Vénus pareille. Qu'en conclura-t-il? que tout ce qui est permis au poète ne l'est pas au peintre et au sculpteur? cela eût été raisonnable et juste; mais ayant admis en

principe une fois pour toutes, [1] *qu'aucun trait ne sauroit être bon dans une description poétique, s'il n'est pas également convenable dans une statue ou dans un tableau*, il a dû conclure, au contraire, que les deux poètes avoient tort. Stace et Valerius, dit-il, appartiennent à une époque où la poésie romaine étoit dans sa décadence, et ils montrent ici leur mauvais goût et leur manque de jugement. Les poètes d'un meilleur âge ne se seroient jamais permis de pareilles fautes contre l'expression pittoresque[2].

Voilà ce qu'on pouvoit dire, sans avoir besoin d'une bien grande sagacité. Au reste, je ne veux point prendre la défense de Stace et de Valerius dans ce cas particulier, mais seulement faire une remarque générale. Ce ne sont pas entièrement les mêmes dieux, les mêmes êtres intellectuels qui sont représentés par l'artiste, ou employés par le poète. Chez l'artiste, ils ne sont que des abstractions personnifiées, et comme tels ils doivent tou-

---

[1] Polymetis, Dialog. xx. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

[2] Polymetis, Dialog. vii. p. 74.

jours conserver les mêmes traits caractéristiques, si l'on veut qu'ils soient toujours reconnus. Chez le poète, ce sont des êtres réels et agissans; et outre leur caractère général, ils ont d'autres facultés, d'autres affections qui peuvent ressortir à ses dépens, selon l'occasion et les circonstances. Pour le sculpteur, Vénus n'est autre chose que l'amour. Il doit donc lui donner toute cette beauté modeste et pudique, tous ces charmes gracieux qui nous ravissent dans les objets que nous aimons, et que nous réunissons par conséquent dans l'idée abstraite de l'amour: pour peu qu'il s'écarte de cet idéal, nous méconnoîtrons son ouvrage. S'il nous montre la beauté, mais avec plus de majesté que de pudeur, ce n'est plus une Vénus, c'est une Junon qu'il nous offre. Si les charmes de sa figure sont moins gracieux qu'impérieux et mâles, c'est une Minerve qu'il nous donne à la place d'une Vénus. Mais une Vénus animée jusqu'à la colère, une Vénus exprimant la vengeance et la fureur, est pour le sculpteur une idée contradictoire; car l'amour, en tant qu'amour, ne peut ni s'irriter ni se venger. Chez le poète, au contraire, Vénus est moins l'amour même que la déesse de

l'amour ; outre son caractère, elle a son existence individuelle, et doit être susceptible de toutes les passions, des plus haineuses comme des plus douces. Qu'y a-t-il donc d'étonnant qu'elle s'enflamme de colère et de fureur, sur-tout quand c'est l'amour offensé qui excite ces passions en elle?

Il est vrai cependant que, dans les compositions de plus d'une figure, l'artiste peut comme le poète représenter Vénus ou toute autre divinité, non-seulement dans le caractère de l'abstraction qu'elle personnifie, mais aussi comme un être réel et agissant; pourvu toutefois que les actions qu'il lui prête, si elles ne suivent pas immédiatement de son caractère, ne soient pas du moins en contradiction avec lui. Vénus remet à son fils une armure divine : voilà une action que l'artiste comme le poète peut représenter. Rien ne l'empêche d'y donner à Vénus toute la grace, toute la beauté qui lui conviennent comme à la déesse de l'amour; au contraire, elle n'en sera que plus reconnoissable. Mais lorsque Vénus vient se venger des habitans de Lemnos qui l'ont méprisée; lorsqu'elle paroît sous une forme colossale, les joues livides, les cheveux épars, une torche à la

main, couverte d'une draperie noire, et descendant au milieu d'un orage sur un nuage noir et épais; ce moment ne sauroit convenir à l'artiste, parce qu'il ne peut peindre Vénus reconnoissable dans un tel moment. Le poète seul peut s'en emparer, parce qu'il a le privilége de placer si près un autre moment où Vénus paroît toute entière, qu'on ne perd point Vénus de vue, lors même qu'on a la furie sous les yeux.

C'est-là ce que fait Valerius Flaccus:

> ..... Neque enim alma videri
> Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
> Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
> Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
> Virginibus stygiis, nigramque simillima pallam [1].

Stace fait la même chose:

> Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
> Nec vultu, nec crine prior, solvisse jugalem
> Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
> Fertur. Erant certe, media quæ noctis in umbra
> Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
> Tartareas inter thalamis volitasse sorores
> Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
> Anguibus, et sæva formidine cuncta replevit
> Limina.... [2]

---

[1] Argonaut. lib. II. v. 102-106.

[2] Thebaïd. lib. V. v. 61 et seq.

L'on peut dire encore qu'il n'appartient qu'à l'art du poète de peindre par des traits négatifs, et de produire, en les mêlant de traits positifs, deux images dans une seule. Ce n'est plus, disent Valerius et Stace, ce n'est plus l'indulgente Vénus; ses cheveux ne sont plus noués par une agraffe d'or; une draperie d'azur ne voltige plus autour d'elle; elle a quitté sa ceinture, elle vole armée de nouveaux feux et de flèches plus terribles; elle ressemble aux furies dont son cortége est composé. Mais parce que le peintre ne peut user de cet artifice, faut-il que le poète soit obligé d'y renoncer? Si la Peinture veut être sœur de la Poésie, qu'elle ne soit pas du moins une sœur jalouse, et que la plus jeune n'interdise point à son aînée toute parure qu'elle-même ne peut porter.

IX.

Lorsqu'on choisit des exemples particuliers pour comparer le peintre et le poète, il faut qu'avant tout on tâche de s'assurer s'ils ont joui tous deux d'une pleine liberté dans la composition des ouvrages que l'on compare; si dégagés de toute contrainte étran-

gère à leur art, ils ont pu n'avoir en vue que son but suprême.

La religion des anciens imposoit souvent à l'artiste une contrainte de ce genre. Son ouvrage, destiné à recevoir un culte et des adorations, ne pouvoit pas toujours être aussi parfait qu'il le seroit devenu, s'il avoit eu pour but unique le plaisir du spectateur. La superstition surchargeoit les dieux d'attributs symboliques, et ce n'étoit pas toujours sous leur forme la plus belle que les plus beaux de ces dieux étoient adorés.

Bacchus étoit représenté avec des cornes dans son temple de Lemnos, d'où la pieuse Hypsipile sauva son père, déguisé sous les traits de ce dieu [n]. Il semble même hors de doute qu'il étoit représenté de cette manière dans tous ses temples, puisque les cornes faisoient partie de ses attributs et servoient à le caractériser. L'artiste qui travailloit en liberté et non pour les temples, pouvoit seul négliger cet attribut; et si parmi les statues de Bacchus qui nous restent, on n'en trouve aucune qui en soit chargée [o], c'est peut-être une preuve que nous n'avons aucune de celles qui lui étoient vraiment consacrées, et dans lesquelles on l'adoroit. Il est d'ail-

leurs très-vraisemblable que, dans les premiers siècles du christianisme, la pieuse rage des destructeurs s'attacha sur-tout aux images de ce genre, et n'épargna de temps en temps quelque ouvrage de l'art, que lorsque l'adoration païenne ne l'avoit pas profané.

Au reste, comme on trouve parmi les antiques des morceaux de l'un et de l'autre genre, je voudrois que ceux-là fussent regardés seuls comme des *ouvrages de l'art*, dans lesquels l'artiste a pu se déployer vraiment comme artiste, et n'a suivi que les loix de la beauté, son premier et son dernier but. Il faudroit refuser ce nom à tout monument qui porteroit des traces trop visibles des conventions mythologiques, parce que, dans ces monumens, l'art n'a point travaillé pour lui-même, mais pour la religion dont il n'étoit alors que l'auxiliaire. Celle-ci, dans les représentations sensibles dont elle le chargeoit, mettoit pour l'ordinaire moins d'importance à leur beauté qu'aux idées dont elles devoient être les signes; quoiqu'on ne doive pas étendre cette assertion jusqu'à dire que la religion n'ait pas souvent placé ces idées dans la beauté même, ou que, par indulgence pour l'art et pour le goût épuré du siècle, elle n'ait pas

pu se relâcher tellement de ces idées, que la beauté seule a paru dominer dans quelques-uns des ouvrages qui lui étoient consacrés.

Si l'on néglige de faire cette distinction, le connoisseur et l'antiquaire vivront dans une discorde éternelle. Si le premier, raisonnant d'après ses idées sur le but suprême de l'art, prononce que jamais un ancien artiste n'a traité tel ou tel sujet, c'est-à-dire qu'il ne l'a jamais traité comme artiste et comme un sujet de son choix, le second donnant à cette opinion une signification trop étendue, fera dire au connoisseur, que ni la religion ni aucune cause étrangère à l'art n'a pu faire traiter ce sujet à l'artiste, même en qualité de simple ouvrier. Et alors l'érudit croira réfuter son adversaire en produisant la première figure qu'il aura tirée d'un tas de ruines, où le connoisseur l'auroit condamnée sans scrupule à demeurer, quoique au grand scandale du monde savant P.

Mais d'un autre côté, l'on peut aussi s'exagérer l'influence de la religion sur les arts: Spence en fournit un singulier exemple. Il trouve dans Ovide, que Vesta n'étoit adorée dans son temple sous aucune image qui la personnifiât, et cela lui suffit pour conclure,

en général, qu'il n'y a jamais eu de statues de cette déesse, et qu'on n'a dû voir qu'une vestale, par-tout où l'on a cru voir une Vesta[1]. Bizarre conséquence! Quoi! les poètes avoient personnifié cette déesse d'une manière très-déterminée, ils l'avoient faite fille d'Ops et de Saturne, ils l'avoient même exposée aux impertinences de Priape, ils avoient mis sur son compte mille autres récits, et l'artiste auroit perdu son droit de la personnifier aussi à sa manière, parce que, dans un de ses temples, elle n'étoit adorée que sous le symbole du feu? je dis, un de ses temples, car Spence commet ici une erreur de plus. Ce qu'Ovide ne dit que d'un certain temple de Vesta, de celui qu'elle avoit à Rome [q], il l'étend à tous les temples de la déesse et à son culte en général. Mais elle n'étoit point honorée par-tout comme dans ce temple de Rome; elle ne l'étoit point ainsi, même en Italie, avant que ce temple eût été bâti par Numa. Ce roi ne vouloit pas qu'on représentât les divinités sous la forme humaine, ni sous celle d'aucun animal; et la réforme qu'il introduisit dans le culte de Vesta fut

[1] Polymetis, Dialog. VII. p. 81.

sans doute d'en bannir toute représentation personnelle. Ovide même nous apprend qu'avant Numa le temple de Vesta renfermoit des statues de cette déesse, qui, lorsque sa prêtresse Sylvia devint mère, se couvrirent les yeux de leurs mains virginales, par un mouvement de pudeur [r]. On peut même croire que le culte de cette déesse ne se pratiquoit point selon l'institution de Numa, dans les temples qu'elle avoit hors de la ville et dans les provinces romaines, puisque diverses inscriptions anciennes font mention d'un pontife de Vesta (*Pontificis Vestæ.*)[1]. Son temple à Corinthe étoit sans statues comme à Rome, et n'avoit qu'un autel pour les sacrifices[2]. Faudra-t-il en conclure que les Grecs n'avoient point de statues de Vesta? On en voyoit une à Athènes dans le Prytanée, auprès de celle de la Paix[3]. Les Iasséens se vantoient d'en posséder une autre, située en plein air, sans que la pluie ni la neige tombassent sur elle[4]. Pline parle d'une autre

[1] Lipsius de Vesta et vestalibus, cap. 13.

[2] Pausanias, Corinth. cap. xxxv. p. 198. edit. Kuhn.

[3] Idem. Attic. cap. xviii. p. 41.

[4] Polyb. Hist. lib. xvi. §. 12. Op. t. ii. p. 443. edit. Ernest.

Vesta de la main de Scopas, qu'on voyoit de son temps à Rome dans les jardins Serviliens [s]; et si l'on accorde qu'il nous est difficile aujourd'hui de distinguer une Vesta d'une simple vestale, cela prouve-t-il que les anciens ne pouvoient pas faire cette distinction, ou même qu'ils ne le vouloient pas? certains attributs désignent évidemment plutôt l'une que l'autre. Le sceptre, le flambeau, le palladium ne conviennent qu'à la déesse. Le *tympanum* que Codinus lui prête, pourroit ne lui appartenir que comme à la déesse de la terre, ou peut-être Codinus lui-même n'a pas bien su ce qu'il voyoit [t].

X.

Spence témoigne encore, dans un autre endroit, un étonnement remarquable, qui prouve combien peu ce savant avoit médité sur les bornes de la poésie et de la peinture.

N'est-il pas singulier, dit-il, que les poètes aient usé d'une si grande épargne dans leurs descriptions des Muses? auroit-on dû s'y attendre à l'égard de ces divinités, auxquelles ils ont tant d'obligations [1]? De quoi s'étonne

[1] Polymetis, Dial. VIII. p. 91.

Spence dans cet endroit, sinon de ce que la poésie, en parlant des Muses, n'emprunte pas le langage muet de la peinture? Uranie est pour le poète la muse de l'astronomie; son nom même et ses fonctions nous font connoître son emploi. L'artiste, pour nous l'apprendre, est obligé de nous la représenter une baguette à la main, et montrant une sphère avec sa baguette : ces deux attributs sont les lettres de son alphabet ; il s'en sert pour écrire le nom d'Uranie. Mais quand le poète veut nous dire, en parlant d'un de ses héros: Uranie avoit prédit sa mort qu'elle avoit lue dans les astres,

> Ipsa diu positis lethum prædixeras astris
> Uranie...[1].

pourquoi faut-il qu'il se conforme au peintre et qu'il ajoute : Uranie, la sphère devant elle et la baguette à la main? Ne seroit-ce pas la même chose que si des hommes qui ont le droit et la faculté de parler tout haut, se servoient en même temps de ces signes inventés par les muets du sérail pour suppléer à la parole?

Spence témoigne le même étonnement au

[1] Statius, Theb. VIII. v. 551.

sujet des êtres moraux, ou de ces divinités que les anciens faisoient présider aux vertus et à la conduite de la vie humaine.[1] « Il est « bon de remarquer, dit-il, que les poètes « latins s'étendent beaucoup moins qu'on « n'auroit dû le croire, sur les plus excellens « de ces êtres moraux. Les artistes sont en « cela beaucoup plus riches; chacune de ces « divinités a fréquemment exercé leur talent, « et l'on n'a besoin pour s'en convaincre que « de voir la place qu'elles occupent dans la « Collection des Médailles impériales[2].—Les « poètes en parlent, il est vrai, plusieurs fois « comme de personnages réels ; mais, en « général, ils ne disent que peu de choses de « leurs attributs, de leur habillement, de leur « apparence extérieure. »

Quand le poète personnifie des abstractions, le nom qu'il donne à ces nouveaux personnages, et les actions qu'il leur prête, les caractérisent assez.

L'artiste est privé de ces moyens : il faut donc qu'il donne à ses abstractions personnifiées des emblêmes qui les rendent recon-

---

[1] Polymetis, Dial. x. p. 137.

[2] Ibid. p. 139.

noissables : et ces emblêmes rendent allégoriques les figures à qui on les donne, parce que leur signification, quoique analogue à leur usage naturel, en est pourtant différente.

Une figure de femme tenant un mors à la main, une autre appuyée à une colonne, sont dans l'art des êtres allégoriques. Mais la Modération, la Fermeté ne sont point chez le poète des êtres allégoriques : ce sont simplement des abstractions personnifiées.

Les emblêmes dont l'artiste entoure cette espèce d'êtres, sont des inventions du besoin, car sans ces emblêmes l'art ne pourroit nous indiquer ce que telle ou telle figure signifie. Pourquoi donc le poète se chargeroit-il de cet appareil mécanique, inventé par un besoin qui lui est étranger?

Ce qui fait ici l'étonnement de Spence, devroit être prescrit pour règle à tous les poètes. Il ne faut pas qu'ils fassent leurs richesses de l'indigence de la peinture; et les expédiens que les arts ont imaginés pour approcher de la poésie, ne doivent point être à leurs yeux des perfections dont ils aient sujet d'être jaloux. L'artiste, en ornant d'emblêmes une simple figure, en fait un être d'un ordre

supérieur. L'être de cet ordre, que le poète environneroit de cet appareil pittoresque, ne seroit plus qu'un mannequin.

Si l'exemple des anciens confirme cette règle qu'ils ont observée fidèlement, une faute de prédilection des modernes a été de l'enfreindre de propos délibéré. Chez eux les êtres moraux portent tous un masque, et ceux d'entre ces poètes qui s'entendent le mieux à ces mascarades, sont pour l'ordinaire les moins habiles à remplir le vrai but de leur art, c'est-à-dire à faire agir leurs personnages, à les caractériser par leurs actions.

Cependant, parmi les attributs employés par les artistes à distinguer leurs êtres abstraits, il en est d'un genre différent, qui sont plus dignes du poète et plus propres à son usage. Je parle de ceux qui n'ont proprement rien d'allégorique, et qu'il faut considérer comme des instrumens dont se serviroient ou pourroient se servir les êtres à qui on les prête, s'ils devoient agir comme des personnages réels. Le mors de bride que tient la Modération, la colonne contre laquelle la Fermeté s'appuye, sont purement allégoriques; le poète n'en peut tirer aucun parti. La balance de la Justice l'est déjà

moins, parce que c'est vraiment une des fonctions de la Justice, de tenir la balance équitablement. Mais la lyre ou la flûte que l'on donne aux Muses, la lance dans la main de Mars, le marteau et les tenailles dans celles de Vulcain, ne sont point du tout des emblêmes; ce sont de simples instrumens nécessaires à ces différens êtres, pour produire les effets que nous leur assignons. De ce genre sont les attributs que les poètes anciens peuvent quelquefois admettre dans leurs descriptions, et que je nommerois volontiers les attributs *poétiques*, pour les distinguer des *allégoriques* dont nous avons parlé d'abord [t].

XI.

Il paroît que le comte de Caylus est aussi de ceux qui veulent qu'un poète orne ses êtres d'imagination, d'attributs allégoriques [u]. Le Comte s'entendoit mieux en peinture qu'en poésie. Cependant l'ouvrage où il témoigne ce desir, m'a suggéré des réflexions plus importantes, dont je placerai ici l'essentiel, pour qu'elles puissent être mieux pesées.

L'idée de Caylus est que l'artiste fasse une

connoissance intime avec Homère, avec ce poète le plus peintre de tous, et dont les ouvrages semblent être une seconde nature : il lui montre quel fonds riche et encore intact des tableaux les plus excellens s'offre à lui dans l'histoire traitée par Homère, et comment il en rendra l'exécution d'autant plus parfaite, qu'il s'attachera plus exactement à suivre le poète dans tous les détails qu'il peut exprimer.

Dans ce projet, nous voyons ainsi confondues les deux espèces d'imitation que nous avons séparées plus haut[1]. Ici le peintre ne doit pas seulement imiter le même objet que le poète, il doit le peindre des mêmes traits. Il doit tirer parti non-seulement des faits que le poète raconte, mais de la manière dont il les peint.

Mais cette seconde espèce d'imitation qui ravale si fort le poète, pourquoi ne fait-elle pas le même tort à l'artiste? S'il avoit existé avant Homère une suite de tableaux telle que Caylus veut l'emprunter de lui, si l'on nous apprenoit qu'Homère en avoit tiré son poëme, ne perdroit-il pas infiniment de

[1] §. VII.

l'admiration qu'on lui accorde? D'où vient donc que nous ne retranchons rien au peintre de notre estime, lors même qu'il ne fait autre chose que d'exprimer les paroles du poète, par des figures et des couleurs?

Voici quelle en paroît être la cause : pour l'artiste, l'exécution nous paroît plus difficile que l'invention; pour le poète, c'est le contraire; il nous semble moins difficile d'exécuter que d'inventer. Que Virgile ait emprunté du statuaire l'idée d'enlacer des mêmes nœuds Laocoon et ses enfans, il va perdre le mérite dont nous lui savons le plus de gré dans cette image, celui qui nous paroît le plus difficile et le plus grand; il ne lui restera que le moindre. Car, concevoir dans l'imagination cet enlacement, c'est bien plus faire, à notre avis, que de l'exprimer par des paroles. Que l'artiste, au contraire, ait emprunté cette idée du poète, nous lui trouverons encore assez de mérite, quoiqu'il perde celui de l'invention. En effet, l'expression par le marbre est infiniment plus difficile que par les mots. Et lorsque nous pesons ces deux genres de mérite, d'imaginer et d'exprimer, nous sommes toujours portés à faire grace à l'artiste de ce qui lui manque d'un côté, en

raison de ce qu'il nous donne de surplus de l'autre.

Il y a même des cas où l'artiste a plus de mérite à imiter la nature par l'intermédiaire du poète, qu'à la copier immédiatement. Tel est le peintre qui tire un beau paysage d'une description de Thomson, comparé à celui qui le prend dans la nature même. Celui-ci a son modèle sous les yeux; celui-là est obligé de tendre son imagination, pour le rendre présent à sa vue. Tous deux sont parvenus au beau, mais l'un d'après les impressions vives de ses sens, l'autre d'après les images foibles et incertaines, que des signes arbitraires ont présentées à son esprit.

Mais s'il est naturel de faire aisément grace à l'artiste du mérite de l'invention, cette indulgence a dû, tout aussi naturellement, lui donner de l'indifférence pour ce genre de mérite. Dès qu'il a vu que l'invention ne seroit jamais son côté brillant, que c'étoit de l'exécution qu'on faisoit dépendre sa gloire, il ne s'est plus soucié que ses sujets fussent anciens ou nouveaux, qu'on les eût traités mille fois ou une, qu'ils fussent de son invention, ou bien de celle d'autrui. Il se renferma dans le cercle borné de quelques sujets, devenus

familiers au public et à lui-même, et employa toute sa faculté inventive à modifier simplement ce qui étoit déjà connu, à s'approprier les anciens sujets par des compositions nouvelles. C'est aussi là le sens que les théories de la peinture donnent au mot d'*invention.* Car, quoiqu'on y divise l'invention en *pittoresque* et *poétique*, cependant la poétique même ne va pas jusqu'à produire son sujet: elle en régle seulement l'expression et l'ordonnance [1]. Elle est pourtant invention, non du tout, mais des parties détachées et de leur arrangement. Elle est invention, mais de cette espèce inférieure qu'Horace conseille à son poète tragique, lorsqu'il lui propose des sujets connus, de préférence à ceux qu'il pourroit imaginer.

Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus [2].

C'est, dis-je, un *conseil* qu'il lui donne, et non un précepte; car il pouvoit conseiller cette espèce d'invention comme plus fa-

[1] Betrachtungen über die Mahlerey. s. 159. u. f.
[2] Ad Pisones. v. 128-130.

cile, plus commode, plus avantageuse pour le poète, non la prescrire comme plus noble et meilleure en soi.

En effet, c'est une grande avance pour le poète, que d'avoir à traiter une histoire et des caractères déjà connus. Il peut alors négliger mille froids détails, qui sans cela lui seroient nécessaires pour rendre le tout intelligible; et plutôt il sera compris de ses auditeurs, plutôt il pourra les intéresser. Le peintre jouit du même avantage quand son sujet ne nous est point étranger, quand nous reconnoissons au premier coup-d'œil le but et le sens de sa composition, quand nous pouvons tout-à-la-fois, non-seulement voir parler ses personnages, mais entendre ce qu'ils disent. C'est du premier coup-d'œil que dépend le plus grand effet. S'il nous oblige à réfléchir péniblement et à deviner, le desir que nous avions d'être intéressés se refroidit : pour se venger de l'artiste inintelligible, on s'endurcit contre l'effet de l'expression, et alors malheur à lui, si pour augmenter cet effet, il a négligé la beauté! Nous ne trouvons plus dans son ouvrage aucun charme qui nous engage à nous y arrêter : il ne nous plaît pas dans ce qu'il offre à notre

vue, et nous ignorons ce que cette vue doit nous donner à penser.

Voici donc deux observations : la première, que l'invention et la nouveauté du sujet ne sont pas à beaucoup près la principale chose que nous demandions au peintre; la seconde, que le choix d'un sujet connu favorise et facilite l'effet de son art. Si l'on adopte ces deux principes, je crois que pour expliquer comment l'artiste se résout si rarement à traiter des sujets nouveaux, il n'en faudra plus chercher la cause avec Caylus dans sa commodité, dans son ignorance, dans les difficultés de la partie mécanique de l'art, qui demande tout son temps et toute son application. On trouvera que sa conduite a des causes plus profondes, et peut-être même que là où l'on ne voyoit que d'injustes bornes mises à l'art et à nos plaisirs, on reconnoîtra une sage retenue de l'artiste, qui nous est utile à nous-mêmes, et qu'on aura sujet de louer. Je ne crains pas non plus que l'expérience me réfute. Les peintres sauront gré au Comte de sa bonne volonté, mais je doute qu'ils en profitent aussi généralement qu'il l'a cru. Il auroit mieux valu, j'en conviens, que dès le temps de Raphaël, les pein-

tres eussent pris Homère, au lieu d'Ovide, pour leur répertoire. Mais puisqu'enfin les choses sont ainsi, qu'on laisse le public dans la voie qu'on lui a frayée, et qu'on ne lui fasse pas acheter ses jouissances plus cher qu'il ne faut pour qu'elles demeurent des jouissances.

Protogènes avoit fait le portrait de la mère d'Aristote. Je ne sais pas combien ce philosophe le paya, mais il donna au peintre soit en paiement, soit par-dessus le paiement, un avis qui valoit mieux encore. Il lui conseilla de peindre les actions d'Alexandre; et je ne puis me résoudre à ne voir qu'une flatterie dans ce conseil. Non, Aristote avoit considéré combien l'art avoit besoin de se rendre intelligible à tout le monde, et il conseilla au peintre de représenter les actions d'Alexandre, dont tout le monde alors s'entretenoit, et dont il prévoyoit que la mémoire seroit durable. Mais Protogènes ne fut point assez sage pour profiter de ce conseil. *Impetus animi,* dit Pline, *et quædam artis libido*[1], un certain déréglement de génie, un certain appétit d'artiste pour le bi-

[1] Lib. xxxv. sect. 36. p. 700. edit. Hard.

zarre et l'inconnu, l'entraînèrent à des sujets d'un tout autre genre; il aima mieux peindre l'histoire d'un Jalysus [x], d'une Cydippe et d'autres semblables, dont il est impossible aujourd'hui de deviner seulement les sujets.

XII.

On trouve dans Homère deux espèces d'actions et de personnages, les uns visibles, les autres invisibles. La peinture ne peut indiquer cette différence; chez elle tout est visible, et visible de la même façon.

Qu'arrivera-t-il donc, si le comte de Caylus fait succéder dans une suite non-interrompue, des tableaux d'actions visibles, et d'actions qui ne le sont pas? si dans ceux où paroissent des personnages des deux espèces, il n'indique pas, et peut-être ne peut indiquer comment le peintre devra disposer les personnages que le spectateur sera censé seul appercevoir, pour que les acteurs qu'il met en scène avec eux puissent ne pas les voir, ou du moins pour qu'il nous soit possible de le croire? certainement toute la suite, et même plus d'un tableau particulier, n'offrira que confusion, contradiction, obscurité.

Cependant on pourroit à toute force remédier à ce mal, en prenant le livre à la main. Ce qu'il y a de pire, c'est que la peinture, en faisant ainsi disparoître la différence du visible à l'invisible, perd aussi tous les traits caractéristiques qui élèvent les êtres de l'espèce supérieure au-dessus des êtres inférieurs.

Voyons, par exemple, dans Homère, les dieux partagés sur le destin de Troie, en venir entr'eux aux mains. Tout ce combat appartient chez lui[1] à la classe des actions invisibles; et c'est en le peignant comme tel qu'il donne l'essor à notre imagination, qu'il lui permet d'étendre la scène, de donner au personnel des dieux et à leurs actions une grandeur illimitée, de les élever au-dessus des proportions humaines, sans autres bornes que son bon plaisir. La peinture, au contraire, est forcée de placer tous ses acteurs sur un théâtre visible, dont les dimensions nécessairement connues nous servent à les mesurer. Cette mesure est toujours à portée de l'œil, et par cela même qu'elle rend sensible l'énorme disproportion des êtres supé-

[1] Iliad. Φ. v. 385.

rieurs, ces êtres qui n'étoient que grands dans l'imagination du poète, deviennent monstrueux sur la superficie visible où le peintre les a transportés.

C'est contre Minerve que Mars tente la première attaque qui commence le combat; elle recule, et d'une main puissante, enlève de terre une pierre brute, une roche énorme et noircie par le temps, qu'autrefois plusieurs hommes ensemble avoient roulée vers cette place, pour y servir de borne à leurs champs.

Ἡ δ' ἀναχασσαμένη λίθον εἵλετο χειρὶ παχείῃ,
Κειμενον ἐν πεδίῳ, μελανα, τρηχύν τε, μεγαν τε,
Τον ῥ' ἀνδρες πρόπαροι θεσαν ἐμμεναι ἕρον ἀρούρης.

Pour bien apprécier la grandeur de cette pierre, qu'on se rappelle qu'Homère donne à ses héros une vigueur double de celle des plus forts hommes de son temps, et qu'il peint la vigueur des hommes que Nestor avoit connus dans sa jeunesse, comme surpassant encore bien davantage la force qu'il donne à ses héros. Or maintenant, je le demande, pour que Minerve soulève d'une main cette pierre, roulée ainsi pour servir de borne, non par un seul homme, mais par plusieurs hommes, contemporains de la jeunesse

de Nestor ; pour qu'elle puisse lancer contre Mars une telle pierre, quelle stature doit-elle avoir? Si le peintre proportionne sa taille à la grandeur de la roche qu'elle doit lancer, le merveilleux va disparoître ; car qu'y a-t-il d'extraordinaire, qu'un homme d'une taille triple de la mienne lance une pierre trois fois plus grosse que celle que je puis lancer? Que fera donc le peintre? ne donnera-t-il point à sa déesse une stature proportionnée au fardeau qu'elle doit mouvoir? Il en résultera dans son tableau une invraisemblance sensible et choquante, qui ne cèdera point à la froide réflexion qu'on pourra faire : que la force d'une déesse doit surpasser celle des mortels. Vous me montrez une opération plus grande ; faites-moi donc voir aussi des instrumens plus puissans.

Et Mars qui, renversé par cette pierre énorme,

Επτα δ' επεσχε πελεθρα.....

couvre sept arpens de son corps ! le peintre donnera-t-il à ce dieu cette grandeur extraordinaire? il ne le peut pas ; et si pourtant il ne le fait pas, ce n'est plus Mars que je vois

étendu, ce n'est plus le Mars d'Homère, ce n'est plus qu'un simple soldat [y].

Longin dit qu'il est souvent porté à croire qu'Homère a voulu élever ses hommes à la condition des dieux, et rabaisser ses dieux à la condition des hommes. La peinture exécute cet abaissement. Elle fait disparoître tout ce qui, dans la poésie, place les dieux bien au-dessus des hommes divins. La grandeur, la force, la vélocité, tous ces dons qu'Homère tient en réserve pour ses dieux, dans un degré plus éminent, plus merveilleux encore, que celui qu'il accorde à ses héros les plus favorisés, toutes ces qualités, dis-je, se réduisent forcément dans un tableau, à la proportion humaine. Jupiter et Agamemnon, Apollon et Achille, Ajax et Mars y deviennent des êtres de la même espèce, qu'on ne reconnoît plus qu'à certains attributs de convention.

Quand la peinture veut nous faire entendre que tel ou tel objet, placé dans ses compositions, doit être regardé comme invisible, voici le moyen dont elle se sert. Elle interpose un léger nuage entre cet objet et les autres personnages du tableau. Ce nuage paroit emprunté d'Homère lui-même. Lorsque

dans le fort de la bataille, un héros principal se trouve dans un tel danger, qu'il ne puisse en être tiré que par une puissance divine, le poète fait intervenir, en effet, sa divinité protectrice, qui le couvre d'un brouillard épais ou des ombres de la nuit, et l'emporte ainsi de la mêlée. Voilà comment Pâris est sauvé par Vénus [1], Idæus par Neptune [2], Hector par Apollon [3]. C'est ce brouillard, ce nuage que Caylus ne manque jamais de bien recommander à l'artiste, quand il lui trace le tableau d'un pareil événement. Mais qui ne voit que ce brouillard, ou ces ténèbres nocturnes, ne sont pour Homère qu'une phrase poétique, par laquelle il désigne l'invisibilité de son héros? Aussi me suis-je toujours étonné de voir cette expression poétique prise à la lettre et réalisée, de trouver dans un tableau un véritable nuage, derrière lequel un héros se cache à son ennemi, comme derrière un paravent. Ce n'étoit point là le sens du poète, et c'est sortir des bornes de la peinture que de l'imiter ainsi. Car le nuage dans

[1] Iliad. Γ. v. 381.

[2] Iliad. E. v. 23.

[3] Iliad. Υ. v. 444.

le tableau, n'est qu'un véritable hiéroglyphe, un signe purement symbolique, qui ne rend pas invisible le héros délivré, mais qui crie aux spectateurs : Vous devez vous le figurer invisible. Il ne vaut ainsi ni plus ni moins que ces rouleaux chargés d'écriture, qui, dans les anciens tableaux gothiques, sortent de la bouche des personnages.

Dans Homère, il est vrai, lorsqu'Apollon dérobe Hector aux coups d'Achille, celui-ci frappe encore trois coups de sa lance dans le nuage interposé. τρις δ'ηερα τυφε βαδειαν [1]. Mais dans la langue du poète, cela veut dire seulement que la fureur d'Achille étoit si grande, qu'il put frapper encore trois coups, avant de s'appercevoir que son ennemi avoit disparu. Achille ne vit point de nuage, et tout le secret des dieux pour rendre invisibles leurs protégés, n'étoit point non plus de les couvrir d'un nuage, mais de les enlever avec rapidité. Si le poète se sert d'abord du nuage, c'est pour nous peindre cet enlévement tellement rapide, que l'œil de l'homme n'a pu suivre le corps enlevé : ce n'est point parce qu'on a vu un nuage au lieu de ce

[1] Iliad. Υ. v. 446.

corps, mais parce que nous nous figurons invisible tout corps qui en est enveloppé. Aussi Homère se sert-il quelquefois de cet expédient dans un sens inverse : au lieu de rendre l'objet invisible, c'est le sujet qu'il frappe d'aveuglement. C'est ainsi que Neptune prive du jour les yeux d'Achille, lorsqu'il sauve Enée de ses mains, et le transporte en un clin-d'œil du fort de la mêlée aux derniers rangs de la bataille [1]. Il n'y a pas plus de réalité dans les ténèbres répandues ici sur les yeux d'Achille, qu'il n'y en avoit tantôt dans le nuage qui enveloppoit Hector. Le poète n'ajoute ces deux circonstances que pour nous rendre plus sensible cette rapidité d'enlévement, que nous appelons disparoître.

Mais les peintres ne se sont pas contentés de s'approprier le nuage d'Homère dans les cas où il s'en est servi, dans ceux où il auroit pu s'en servir, pour rendre un objet invisible, pour exprimer sa disparition. Ils l'ont employé dans leurs tableaux, toutes les fois qu'un objet devoit être visible pour les spectateurs et invisible pour les personnages, ou pour une partie des personnages. Minerve ne fut

[1] Iliad. Υ. v. 321.

visible que pour Achille, lorsqu'elle vint l'empêcher de tirer l'épée contre Agamemnon. Je ne sais qu'un moyen, dit Caylus, de rendre la même chose par la peinture; c'est d'interposer un nuage entre la déesse et tout le reste du conseil. C'est aller directement contre le sens du poète; être invisible pour les hommes, c'est l'état naturel de ses dieux. Il ne faut point pour cela que les hommes soient frappés d'aveuglement, ou que la lumière dont ils jouissent soit interceptée[aa]. Il faut, au contraire, que les dieux fortifient, qu'ils illuminent les yeux des mortels, quand ils veulent en être apperçus. Ainsi, non-seulement le nuage n'est chez les peintres qu'un signe arbitraire et non naturel; mais ce signe arbitraire n'a même pas la signification déterminée qu'il pourroit avoir en cette qualité, puisqu'on l'employe aussi bien à rendre le visible invisible, qu'à rendre visible ce qui ne l'est pas.

XIII.

A supposer que les ouvrages d'Homère fussent entièrement perdus, et qu'il ne nous restât de l'Iliade et de l'Odyssée qu'une suite de tableaux telle que Caylus la propose; à

supposer encore que ces tableaux fussent de la main du plus excellent artiste, pourrions-nous, même dans ce dernier cas, nous former, d'après cette collection, la même idée que nous avons aujourd'hui, je ne dis pas de tout le génie du poète, mais simplement de son talent pittoresque?

Qu'on en fasse l'essai sur le premier sujet qu'on voudra choisir. Prenons le tableau de la peste [1]. Que nous offre ici la toile du peintre? des cadavres, des bûchers allumés, des mourans qui s'occupent des morts; Apollon irrité, assis sur un nuage d'où il décoche ses traits. Ce qui fait la richesse de ce tableau, est indigence chez le poète. Car, que ferait-on dire à Homère, s'il falloit le rétablir d'après ce même tableau? « La colère d'Apollon s'en-« flamma; il décocha ses flèches contre l'ar-« mée des Grecs; ils moururent en grand « nombre, et leurs cadavres furent brûlés ». Lisons maintenant Homère lui-même:

Βη δε κατ' ὠλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τοξ' ὠμοισιν ἐχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Εκλαγξαν δ' ἀρ' ὀϊστοι ἐπ' ὠμων χωομενοιο,
Αυτε κινηθεντος· ὁ δ' ἠιε νυκτι ἐοικως·

[1] Iliad. A. v. 44-53. Tableaux tirés de l'Iliade. p. 70.

Ἑζετ' ἐπειτ' ἀπανευθε νεων, μετα δ' ἰον ἑηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ' ἀργυρεοιο βιοιο.
Ουρηας μεν πρωτον ἐπωχετο, και κυνας ἀργους·
Αυταρ ἐπειτ' αὐτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ'· αἰει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

Autant le tableau est au-dessous de la nature vivante, autant le peintre est ici au-dessous du poète. Apollon irrité descend des sommets de l'Olympe, armé de son arc et de son carquois : je ne le vois pas seulement descendre, je l'entends. A chaque pas du Dieu courroucé, ses flèches résonnent sur ses épaules. Il s'avance pareil à la nuit. Déjà je le vois assis en face de la flotte grecque. Il décoche un trait; l'arc argenté rend un son terrible. Les mulets et les chiens sont frappés. Bientôt il lance contre les hommes une flèche plus empoisonnée, et la flamme des bûchers qui consument les cadavres, s'élève sans cesse vers les cieux.

Il est impossible de faire passer dans une autre langue cette harmonie pittoresque, dont le poète nous charme dans ses vers. Il est également impossible de la soupçonner dans le tableau matériel; et ce n'est pourtant que le moindre avantage du tableau poétique sur celui-ci. Le principal avantage

du poète, c'est qu'avant de nous montrer le dernier tableau que le peintre lui emprunte, il nous fait passer par une galerie de tableaux

Mais peut-être la peste n'est-elle pas un sujet assez favorable à la peinture? En voici un autre qui a plus de charmes pour l'œil : les dieux tenant conseil à table [1]. Un palais d'or, ouvert devant nous; des groupes que le peintre peut disposer à sa fantaisie, qu'il peut composer des figures les plus belles et les plus imposantes; Hébé, la jeunesse éternelle, faisant circuler le nectar: quelle architecture! quelles masses d'ombre et de jour! Quels contrastes! quelle variété dans l'expression! Où commencerai-je, où finirai-je de repaître mes yeux? Si le peintre m'enchante à ce point, que ne fera pas le poète? J'ouvre son poème, et je vois.... que je me trompois. Je trouve quatre vers tout simples, tout unis, qu'on pourroit écrire au bas d'un tableau, qui renferment le sujet d'un tableau, mais qui n'en sont point un par eux-mêmes :

Οι δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ηγορωντο
Χρυσειω εν δαπεδω, μετα δε σφισι ποτνια Ηβη

[1] Iliad. Δ. v. 1-4. Tableaux tirés de l'Iliade. p. 30.

Νεκταρ ἐφυσχοεν τοι δε χρυσειοις δεπαεσσι
Δειδεχατ' αλληλους, Τρωων πολιν εισορωντες.

Un Apollonius, un poète encore plus médiocre, auroient dit cela tout aussi bien ; et Homère est ici autant au-dessous du peintre, que nous avions vu, dans l'autre sujet, le peintre rester au-dessous de lui.

Ajoutons que Caylus ne trouve, dans tout le quatrième livre de l'Iliade, que le seul tableau présenté dans ces quatre lignes. Ce livre, dit-il, ne peut être d'aucun usage pour la peinture, quoiqu'il se distingue si avantageusement par la variété des encouragemens au combat, par la fécondité, le brillant, le contraste des caractères, par l'art dont le poète s'est servi pour rendre visible la multitude qu'il fait mouvoir. Le Comte pouvoit ajouter: Et malgré sa richesse en tableaux poétiques, dans le véritable sens de ce mot. Et certes, ce quatrième livre en contient d'aussi fréquens et d'aussi parfaits qu'aucun autre. Celui de Pandarus, lorsqu'à l'instigation de Minerve, il fait rompre la trève, en décochant une flèche contre Ménélas; la marche de l'armée grecque, l'attaque simultanée des Grecs et des Troyens, l'action d'Ulysse, lorsqu'il venge la mort de son cher Leucus: voilà

des tableaux que rien ne surpasse pour l'illusion et pour le fini.

Que conclure de tout cela, sinon que plusieurs des plus beaux tableaux d'Homère n'en fournissent point à l'artiste, et que l'artiste peut en trouver là où Homère n'en a point mis? Que ceux même des tableaux d'Homère dont l'artiste peut profiter, seroient pitoyables chez le poète, s'il nous y montroit seulement ce que l'artiste nous en fait voir? Qu'en conclure enfin, sinon que la question qui commence ce paragraphe doit être résolue par la négative? que les tableaux matériels dont les poèmes d'Homère donnent le sujet, quelque nombreux, quelque parfaits qu'ils pussent être, ne sauroient jamais nous fournir la moindre conclusion sur le talent pittoresque du poète.

XIV.

Mais si ces principes sont vrais, si tel poème peut fournir au peintre beaucoup de sujets, sans être lui-même pittoresque, si tel autre, au contraire, peut être extrêmement pittoresque, et ne fournir au peintre que peu de tableaux; c'en est fait de l'idée du comte de Caylus, qui vouloit que l'utilité

dont les poètes sont au peintre, fût une espèce de pierre de touche de leur génie, et qu'on déterminât leur rang par le nombre et le genre des tableaux qu'ils peuvent fournir à l'artiste [1].

Je serois bien fâché de laisser prendre à cette idée l'apparence d'une règle, ne fût-ce que par mon silence. La première victime innocente qu'il faudroit y sacrifier seroit Milton : il paroît, en effet, que le jugement dédaigneux qu'en porte Caylus ne tient point chez lui au goût national, et qu'il n'est qu'une conséquence de sa règle prétendue. La plus grande ressemblance de Milton avec Homère pourroit bien consister, dit le Comte, dans la privation de la vue. Milton, j'en con-

---

[1] Tableaux tirés de l'Iliade, Avertiss. p. v. « On est toujours convenu que plus un poëme fournissoit d'images et d'actions, plus il avoit de supériorité en poésie. Cette réflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différens tableaux qu'offrent les poëmes pouvoit servir à comparer le mérite respectif des poëmes et des poètes. Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages auroient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poëmes et du génie de leurs auteurs ».

viens, ne peut fournir des sujets de tableaux assez nombreux pour remplir des galeries; mais s'il étoit dit qu'aussi long-temps que je conserverois les yeux du corps, l'étendue de leur vision borneroit aussi la sphère de ma vue intellectuelle, je me croirois heureux de les perdre pour rendre le champ libre à mon imagination.

Milton demeure donc le premier Épique après Homère, quoique son Paradis perdu ne fournisse au peintre que peu de tableaux; de même que la Passion de J. C. ne sera jamais un poëme, quoiqu'on puisse à peine en citer un endroit qui n'ait occupé une foule de grands artistes. Ils ont mis à profit les différentes parties d'un événement raconté par les évangélistes avec la plus grande simplicité, sans qu'on puisse découvrir dans leurs récits le moindre ornement, la moindre étincelle de génie pittoresque. Tel fait se prête à la peinture, tel autre ne s'y prête pas; et l'historien peut faire du premier un récit qui ne sera nullement pittoresque, tandis que le poète représentera très-pittoresquement le dernier.

C'est se laisser tromper par la seule équivoque d'un mot, que d'entendre autrement

la chose. C'est mal connoître l'essence d'un tableau poétique, que de croire qu'il doit nécessairement fournir un tableau matériel. Non, ces mots de *tableau poétique*, cette épithète de *pittoresque*, appartiennent à chaque trait, à chaque liaison de traits qui, dans un poète, nous rendent tellement sensible l'objet mentionné, qu'il nous devient plus clairement présent que les paroles qui l'expriment. C'est-là, en effet, ce qui en poésie nous approche davantage de ce degré d'illusion, dont le tableau matériel est plus particulièrement susceptible, et qui résulte le premier et le plus facilement de l'aspect d'un pareil tableau [bb].

XV.

Mais nous savons par expérience que les objets visibles ne sont pas les seuls dont le poète puisse réveiller en nous l'idée, et nous rendre la présence avec ce degré d'illusion. Il faut donc nécessairement que des classes entières de tableaux, qui appartiennent à son domaine, manquent à celui des arts du dessin. L'ode de Dryden pour la fête de Sainte Cécile, est pleine de peintures musicales dont le pinceau ne peut profiter. Mais pourquoi

perdre son temps à citer de pareils exemples ? tout ce qu'ils pourroient nous apprendre, c'est que les couleurs ne sont pas des sons, ni les oreilles des yeux.

Arrêtons-nous donc aux seuls tableaux des objets visibles, qui sont communs au peintre et au poète. D'où vient que tant de tableaux poétiques de ce genre ne sont d'aucun usage pour l'artiste, et que réciproquement, tant de tableaux matériels perdent la plus grande partie de leur effet, lorsqu'ils sont traités par le poète ?

Des exemples pourront nous conduire. J'ai dit, et je le répète, que le tableau de Pandarus, dans le quatrième livre de l'Iliade, est un des plus finis de tout Homère, un de ceux qui font le plus d'illusion. Du moment où il saisit son arc jusqu'au départ de la flèche, chaque instant y est peint, et tous ces instans sont si rapprochés et en même temps si distincts les uns des autres, que si l'on avoit oublié la manière de tirer de l'arc, ce tableau seul pourroit nous l'apprendre [1]. Pandarus prend son arc ; il ajuste la corde, ouvre son carquois, choisit une flèche bien

[1] Iliad. Δ. v. 105.

empennée et qui n'a point encore servi ; il la place sur la corde, tire à-la-fois en arrière la corde et la flèche ; la corde touche à sa poitrine ; le fer de la flèche repose sur l'arc : tout-à-coup l'arc arrondi se détend et résonne, la corde frémit, le trait part et vole, empressé d'atteindre son but.

Il est impossible que cet excellent tableau ait échappé au comte de Caylus. Pourquoi donc a-t-il négligé de le recommander à ses artistes ? qu'y a-t-il trouvé qui le rendît impropre à être traité par le pinceau ? et qu'a-t-il trouvé, au contraire, dans le conseil des dieux qui convînt mieux à son dessein ? Ce sont deux actions visibles ; et que faut-il de plus à la peinture pour mettre en œuvre ses couleurs ?

Voici quel doit être le nœud de la question : les deux sujets cités sont des actions visibles, et comme telles, la peinture les réclame également ; mais elles ont cette différence essentielle, que la première est une action progressive, dont les diverses parties se développent l'une après l'autre dans la succession du temps, au lieu que la seconde est une action permanente, dont les parties se développent l'une auprès de l'autre dans

l'espace, et simultanément. Si donc la peinture est forcée de renoncer au temps, parce que les signes et moyens d'imitation qu'elle emploie ne se combinent que dans l'espace, il est clair que les actions progressives ne peuvent, comme telles, lui fournir des sujets; et qu'elle doit se contenter de peindre les actions coexistantes, ou les simples corps qui, par leur position respective et particulière, peuvent faire soupçonner une action.

La poésie, au contraire. . . . .

XVI.

Mais tâchons de remonter aux premiers principes.

Voici comment je raisonne : s'il est vrai que les moyens et les signes employés dans l'imitation par la peinture et par la poésie, sont de nature différente, l'une se servant de figures et de couleurs dans l'espace, et l'autre de sons articulés dans le temps; s'il est incontestable que tout signe doit avoir de l'analogie avec l'objet désigné, il s'ensuivra nécessairement que les signes coexistans dans l'espace ne pourront exprimer que des objets qui coexistent, ou dont les parties coexistent

ainsi ; et que les signes qui se succèdent dans le temps, ne seront propres qu'à rendre les objets qui se succèdent, ou dont les parties se succèdent aussi dans le temps.

Les objets du premier genre s'appellent corps. Les corps et leurs propriétés visibles seront donc le domaine propre de la peinture.

Ceux du second genre s'appellent, en général, actions : donc les actions seront l'objet propre de la poésie.

Mais les corps n'existent pas seulement dans l'espace ; ils existent aussi dans le temps. Ils ont de la durée, et chaque instant de leur durée peut nous les montrer sous une apparence différente et dans un rapport différent. Chacune de ces apparences, chacun de ces rapports momentanés est l'effet d'une action antécédente, peut devenir la cause d'une action subséquente, et par conséquent nous présente une sorte de centre d'actions. La peinture peut donc aussi imiter les actions, mais seulement d'une manière indicative et par le moyen des corps.

D'un autre côté, les actions ne peuvent exister par elles-mêmes ; il faut qu'elles soient produites par certains êtres agissans. Ainsi,

pour autant que ces êtres sont des corps ou peuvent être regardés comme tels, la poésie peint aussi les corps, mais seulement d'une manière indicative et par le moyen des actions [1].

La peinture, dans ses compositions où tous les objets coexistent, ne peut saisir qu'un seul instant de l'action ; elle doit donc le choisir aussi fécond qu'il est possible, et tel qu'il fasse comprendre le mieux possible ce qui précède et ce qui suit.

De même, la poésie, dans ses imitations progressives, ne peut saisir qu'une seule propriété des corps : donc elle doit choisir celle qui nous donne l'idée la plus sensible de chaque corps, sous l'aspect où elle veut nous le montrer.

De-là suit la règle de l'unité des épithètes pittoresques, et de la sobriété dans les descriptions d'objets matériels.

Je n'aurois pas autant de confiance dans les résultats de cette sèche argumentation, si je ne les trouvois pleinement confirmés par la pratique d'Homère, ou pour mieux dire, si ce n'étoit la pratique même d'Ho-

[1] Voyez le supplément, §. 43.

mère qui m'y a conduit. Ce n'est que par ces principes que l'on peut déterminer et expliquer la grande manière du poète grec, et rendre justice à la manière opposée de tant de poètes modernes, qui ont voulu rivaliser avec le peintre, dans une partie où celui-ci devoit les vaincre nécessairement.

Je vois d'abord qu'Homère ne peint que des actions progressives; que les corps, les objets isolés n'occupent son pinceau qu'autant qu'ils entrent dans ces actions, et que pour l'ordinaire, il ne les peint que par un seul trait. Comment donc seroit-il étonnant que là où Homère est peintre, l'artiste ne trouve que peu de chose, ou rien à lui emprunter; et que ce même peintre ne moissonne que là où l'histoire a rassemblé une multitude de beaux corps, dans de belles attitudes et dans un local favorable à l'art, quelque peu de peine que le poète ait pu se donner à peindre ces corps, ce local et ces attitudes? Qu'on examine l'un après l'autre tous les tableaux tirés d'Homère par le comte de Caylus, et l'on verra cette observation confirmée.

Nous allons donc laisser là Caylus, qui, de la pierre à broyer du peintre, veut faire

la pierre de touche du poète; et nous expliquerons la manière d'Homère plus en détail.

J'ai dit qu'Homère ne peint ordinairement une chose que par un seul trait. Un vaisseau est pour lui tantôt le noir vaisseau, tantôt le vaisseau creux, le vaisseau rapide, et tout au plus le noir vaisseau bien armé de rames. Il ne va pas plus loin dans la peinture du vaisseau; mais la navigation, l'appareillage, l'abordage, voilà ce qui lui fournit des tableaux détaillés, dont chacun coûteroit cinq ou six tableaux au peintre, s'il vouloit le rendre en entier.

Si Homère est forcé, par des circonstances particulières, de fixer plus long-temps notre attention sur un objet matériel, il n'en fait pas pour cela un tableau, qui puisse être suivi par le pinceau du peintre; mais par des expédiens sans nombre, il parvient à nous présenter cet objet particulier dans une chaîne de momens successifs, dont chacun nous le montre d'une autre manière, et dont le peintre est obligé d'attendre le dernier, pour nous faire voir tout formé, ce que nous avons vu se former chez le poète. Quand Homère veut, par exemple, nous montrer le char de Junon, il faut qu'Hébé en assemble

sous nos yeux toutes les parties. Nous voyons les roues, les essieux, le siége, le timon, les courroies et les traits, bien moins comme formant un ensemble, que s'assemblant sous les mains d'Hébé. Les seules roues coûtent au poète plus d'un trait; il nous en montre les huit rayons d'airain, les jantes d'or, les bandes de bronze, le moyeu d'argent, l'un après l'autre et en particulier. Il semble que parce qu'il y avoit plus d'une roue, leur description doive aussi s'alonger de tout le temps qu'il falloit de plus dans la réalité, pour les adapter au char de la déesse :

Ἥβη δ' ἀμφ' ὀχέεσσι θοῶς βάλε καμπύλα κύκλα,
Χαλκέα ὀκτάκνημα, σιδηρεῳ ἄξονι ἁρμόσ.
Τῶν ἦτοι χρυσέη ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὑπερθεν
Χαλκὲ ἐπίσσωτρα, πρόσαντα, θαῦμα ἰδέσθαι·
Πλῆμναι δ' ἀργυρέαι εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·
Διφρος δε χρυσειοισι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Ἐντέταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντύγες εἰσι·
Τῷ δ' ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πέλεν· αὐτὰρ ἐπ' ἀκρῳ
Δῆσε χρυσειον κάλον ζυγον, ἐν δε λέπαδνα
Καλ' ἔβαλε, χρυσεια.....[1]

[1] Iliad. E. v. 722-731. Hébé, pour seconder son impatience, met à son char, dont l'essieu est de fer, des roues de cuivre qui ont huit rayons, et dont les jantes sont d'un or admirable et incorruptible; ces

Homère veut-il nous faire voir comment Agamemnon étoit habillé ? Il faut que ce roi mette sous nos yeux tous ses vêtemens pièce par pièce, sa tunique moelleuse, son grand manteau, ses beaux brodequins, son épée : il est prêt alors, et il prend son sceptre. Nous voyons les vêtemens pendant que le poète nous peint l'action de s'habiller. Un autre auroit décrit ces vêtemens jusqu'à la moindre frange, et ne nous eût rien montré de l'action.

.....Μαλακον δ' ενδυνε χιτωνα,
Καλον, νηγατεον, περι δ' αυ μεγα βαλλετο φαρος·
Ποσσι δ' υπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα.
Αμφι δ' ἀρ' ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον.
Ειλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει. [1]

---

jantes sont entourées d'une bande de cuivre bien travaillée et merveilleuse à voir; les moyeux, parfaitement arrondis des deux côtés, sont d'argent massif, le derrière du char est relevé en demi-cercle, et finit pardevant en un autre demi-cercle, et il est suspendu avec des courroies d'or et d'argent; le timon est tout d'argent; au bout de ce timon la déesse lie un joug d'or, d'où pendent des courroies, aussi d'or, et d'un travail admirable. (Trad. de madame Dacier.)

[1] Iliad. B. v. 43-47..... Il prend une tunique très-fine, qui ne venoit que d'être achevée, met son

Quant au sceptre même, Homère ne le désigne ici que par les épithètes de paternel et d'immortel, de même que dans un autre passage, il ne distingue un sceptre pareil que par les clous d'or qui le garnissent. (Χρυσειοις ἥλοισι πεπαρμενον.) Mais lorsqu'il s'agit de nous donner une image plus complète et plus fidèle de ce sceptre important, que fait le poète? nous peint-il, outre les clous d'or, le bois même dont ce sceptre est fait, et la tête sculptée qui le couronne? Cela seroit bon dans une description de l'art héraldique, qui doit servir aux siècles suivans à faire un sceptre exactement pareil. Et pourtant je ne doute pas que maint poète moderne n'eût suivi cette route, et n'eût décrit son sceptre en héraut-d'armes, dans la ferme et naïve persuasion qu'il peindroit lui-même, en fournissant au peintre un sujet à imiter. Mais qu'importe à Homère de laisser le peintre bien loin derrière lui? au lieu de la descrip-

---

grand manteau royal, couvre ses beaux pieds de brodequins magnifiques, met son baudrier d'or d'où pend une riche épée, et avec le sceptre de ses aïeux, ce sceptre immortel dans sa famille, il se rend aux vaisseaux des Grecs. (Trad. de madame Dacier.)

tion, c'est l'histoire du sceptre qu'il nous donne. Nous le voyons d'abord travaillé par Vulcain; bientôt il brille dans les mains de Jupiter, puis il annonce la dignité de Mercure; il devient le bâton de commandement du guerrier Pelops, puis la houlette du paisible Atrée, et passe enfin à Thyeste et Agamemnon.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ηφαιστος καμε τευχων·
Ηφαιστος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ἀνακτι·
Αυταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αργειφοντῃ·
Ερμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αυταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ' Ατρεϊ, ποιμενι λαων·
Ατρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεστῃ·
Αυταρ ὁ αὐτε Θυεστ' Αγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλῃσι νησοισι και Αργεϊ παντι ἀνασσειν. [1]

Par ce moyen, je finis par connoître beaucoup mieux ce sceptre, que si un peintre me l'avoit mis sous les yeux, ou qu'un second

[1] Iliad. B. v. 101 - 108. Il avoit dans sa main son sceptre, ouvrage incomparable de Vulcain, qui l'avoit donné au fils de Saturne; Jupiter en fit présent à Mercure, qui le donna à Pelops, habile à dompter les chevaux; Pelops le transmit à Atrée, pasteur des peuples; Atrée le laissa à Thyeste, riche en troupeaux; et Thyeste le fit passer entre les mains d'Agamemnon, afin qu'il régnât sur plusieurs îles et sur tout le pays d'Argos. (Trad. de madame Dacier.)

Vulcain m'en eût livré un tout semblable.

Je ne serois point étonné que quelque ancien commentateur d'Homère eût trouvé et admiré, dans ce passage, l'allégorie la plus complète de l'origine du pouvoir royal, de ses progrès, de son affermissement et de son hérédité. Je sourirois, sans doute, en lisant que Vulcain, qui a fait le sceptre, étant l'emblême du feu, de cet élément si nécessaire aux besoins de l'homme, le dieu figure ici, en général, cette nécessité de pourvoir à nos besoins qui engagea les hommes à se soumettre au pouvoir d'un seul; que ce premier roi, fils du Temps (Ζευς Κρονιων), fut un vieillard respectable, qui trouva bon de partager son pouvoir avec un homme sage et éloquent, tel que Mercure (Διακτορῳ Αργειφοντη), ou même de le lui remettre tout entier; que le sage orateur, dans un temps où l'état encore foible étoit menacé par ses voisins, se démit lui-même en faveur du plus brave guerrier (Πελοπι πληξιππῳ); que ce brave guerrier, après avoir repoussé les ennemis, trouva le moyen de transmettre le sceptre à son fils; que celui-ci, pasteur bienfaisant des peuples (ποιμην λαων), leur fit connoître l'aisance et les richesses, et fraya ainsi le chemin du

trône au plus riche de ses parens, qui s'attira par ses présens et la corruption, ce qu'on n'avoit donné jusqu'alors qu'à la confiance, ce qu'on regardoit moins comme une dignité que comme un fardeau; qu'enfin ce dernier assura ainsi le trône à sa famille, comme tout autre bien qu'il auroit acheté... Je sourirois, dis-je, en lisant cette explication, mais je n'en serois pas moins confirmé dans mon estime pour un poète, à qui l'on peut prêter tant de choses.

Revenons à notre sujet. Je ne considère ici l'histoire du sceptre que comme un expédient employé par Homère, pour fixer notre attention sur un objet particulier, sans entrer dans une froide description de ses parties. Ainsi quand Achille jure par son sceptre de venger l'outrage qu'il a reçu d'Agamemnon, le poète nous fait aussi l'histoire de ce sceptre. C'est d'abord un rameau verdoyant qu'il nous montre sur les montagnes; ensuite le fer le sépare du tronc, le dépouille de ses feuilles, puis de son écorce, et le rend ainsi propre à servir, aux juges du peuple, d'attribut de leur dignité.

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν ἐποτε φυλλα και ὀζους
Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην ἐν ορεσσι λελοιπεν,

Ουδ' ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἐλεψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὐτε μιν υἱες Αχαιων
Εν παλαμης φορεεσι δικασπολοι, οἱ τε Θεμιστας
Προς Διος εἰρυαται.....[1]

Dans ces deux exemples, Homère n'a point tant à cœur de nous peindre deux sceptres différens de forme et de matière, que de nous donner une image sensible de la différence des pouvoirs dont ils étoient les attributs. Le premier est l'ouvrage de Vulcain; le second a été coupé dans les bois par une main inconnue. L'un est la propriété d'une maison illustre; l'autre peut appartenir au premier venu. Celui-là, placé dans la main d'un monarque, s'étend sur des îles nombreuses et sur le royaume d'Argos; celui-ci est porté par un Grec, choisi dans la foule, pour veiller avec plusieurs autres à la conserva-

[1] Iliad. A. v. 234-239. Je te jure donc par ce sceptre, qui, depuis qu'il a été séparé du tronc de l'arbre qui l'a produit sur les montagnes, ne pousse plus de feuilles, ni de rameaux, et ne reverdit plus, depuis que le fer l'a dépouillé de ses feuilles et de son écorce; je te jure, dis-je, par ce sceptre que portent présentement dans leurs mains les Grecs, à qui Jupiter a confié les loix et la justice.... (Trad. de madame Dacier.)

tion des loix. Telle étoit, en effet, la distance qui séparoit Achille d'Agamemnon, distance qu'Achille même ne pouvoit s'empêcher d'avouer, malgré son aveugle colère.

Au reste, il n'est point nécessaire qu'Homère ait de ces vues éloignées, pour procéder ainsi dans ses descriptions. Lors même qu'il ne s'agit que de nous rendre sensible la simple image de l'objet, il sait en disperser les parties dans une espèce d'histoire; de sorte que ces parties, que nous sommes accoutumés à voir ensemble dans la nature, ne se présentent pas moins naturellement chez lui dans leur formation successive, et suivent, pour ainsi parler, la progression du discours. Lorsqu'il veut, par exemple, nous peindre l'arc de Pandarus, arc fait de corne, de telle et telle dimensions, bien poli, et garni d'or battu à ses deux extrémités, quel parti va-t-il prendre? va-t-il nous dénombrer sèchement toutes ces qualités l'une après l'autre? point du tout; ce seroit indiquer cet arc, le commander et non le peindre. Il commence par la chasse de la chèvre sauvage, dont les cornes ont fourni la matière de l'arc. Pandarus l'avoit guettée parmi les roches; il l'avoit abattue. Ses cor-

nes étoient d'une grandeur extraordinaire ; il les destina à en faire un arc. Elles sont portées chez l'artiste : celui-ci les assemble, les polit, les garnit... Et comme nous l'avons dit plus haut, nous voyons ainsi se former chez le poète, ce que le peintre ne peut nous montrer que déjà formé.

.....Τοξον ἐΰξοον, ἴξαλε αἰγος
Αγριε, ὀν ῥα ποτ' αὐτος, ὑπο στερνοιο τυχησας
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ' ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ·
Τω κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἡραρε τεκτων
Παν δ' εὐ λειηνας, χρυσειην ἐπεθηκε κορωνην. [1]

Je ne finirois pas, si je voulois transcrire ici tous les exemples du même genre. Qui-

[1] Iliad. Δ. v. 105 - 111. Il prend l'arc merveilleux qu'il avoit fait faire autrefois des cornes d'une chèvre sauvage, abattue par une flèche qu'il lui avoit tirée, après s'être tenu long-temps à l'affut pour la surprendre ; il l'atteignit du trait fatal dans le moment qu'elle sautoit de dessus un rocher, et la fit tomber sans vie sur le rocher même. Ses cornes étoient de seize paumes chacune, et il les avoit données à un excellent ouvrier, qui, après les avoir parfaitement polies, en avoit fait un arc et avoit revêtu d'or les deux pointes. (Trad. de madame Dacier.)

conque possède bien son Homère, s'en rappellera une foule sans mon secours.

XVII.

Mais, dira-t-on, les signes du discours ne sont pas seulement successifs, ce sont aussi des signes arbitraires, et comme tels ils peuvent certainement exprimer les corps tels qu'ils existent dans l'espace. Homère lui-même nous en fourniroit des exemples, et son bouclier d'Achille nous suffira seul, comme la preuve la plus décisive qu'on peut décrire, tout à-la-fois longuement et poétiquement, un objet particulier dans toutes ses parties coexistantes.

Je répondrai à cette double objection : je l'appelle double, parce qu'un bon raisonnement n'a pas besoin d'exemple pour avoir toute sa valeur, et parce qu'aussi l'exemple d'Homère est pour moi d'une grande importance, lors même que je ne puis le justifier par aucun raisonnement.

Il est vrai que les signes du discours étant arbitraires, on peut s'en servir pour faire suivre dans une énumération successive les parties d'un corps qui existent simultanément

dans la nature; mais c'est-là une propriété du discours et de ces signes, *en général*, et non dans leur rapport le plus favorable à la poésie. Le poète ne veut pas simplement être entendu; ce n'est point assez que ses conceptions soient clairement rendues; c'est-là le partage du prosateur. Le poète veut faire plus; il veut exciter en nous des idées si vives des objets, que dans le premier moment nous imaginions éprouver les véritables impressions sensibles des objets mêmes; il veut que l'illusion fasse disparoître les moyens mêmes qui la produisent, nous fasse oublier les paroles dont il s'est servi. C'est dans ce sens que nous avons expliqué plus haut ce que c'est qu'un tableau poétique; et puisque le poète doit peindre toujours, nous examinerons à présent jusqu'à quel point des corps, considérés dans leurs parties coexistantes, se prêtent à ce genre de tableaux.

Comment est-ce que nous acquérons l'idée claire d'un objet comme existant dans l'espace? Nous considérons d'abord, l'une après l'autre, toutes ses parties, puis la liaison de ces parties, et enfin le tout. Nos sens exécutent toutes ces opérations avec une rapi-

dité si merveilleuse, qu'elles nous semblent n'en former qu'une seule; et cette rapidité est absolument nécessaire pour que nous ayons l'idée claire du tout, laquelle n'est que le résultat des idées de ses parties et de celle de leur liaison. Ainsi, quand même le poète nous déduit dans le plus bel ordre, et l'une après l'autre, toutes les parties d'un objet, et quelque clarté qu'il puisse mettre à nous rendre la liaison de ces parties, combien du moins ne lui faut-il pas de temps pour cela? Ce que l'œil découvre tout à-la-fois, le poète nous le dénombre successivement avec une lenteur marquée; et souvent il arrive que nous avons oublié le premier trait, quand sa description parvient au dernier. C'est pourtant de tous ces traits réunis que nous devons composer l'ensemble; et en effet, toutes les parties d'un objet restent constamment présentes à l'œil; il peut les parcourir et les revoir de nouveau autant qu'il lui plaît. Il n'en est pas ainsi de l'oreille; toutes les parties se perdent pour elle à mesure qu'elles sont dénombrées, à moins qu'elles ne se fixent dans la mémoire. Et dans ce cas même, quelle peine, quelle contention d'esprit ne faut-il pas pour renouveler dans le même

ordre et avec la même vivacité, toutes les impressions que l'oreille a reçues, pour les repasser dans l'esprit avec une vîtesse même médiocre, et arriver ainsi à quelque conception du tout!

Qu'on en fasse l'essai sur un morceau qui peut passer pour un chef-d'œuvre dans son genre : il est tiré des Alpes, de M. de Haller[1]. « Là, dit-il, la noble gentiane élève sa tête « altière au-dessus de la foule rampante des « plantes plébéïennes ; tout un peuple de « fleurs se range sous son étendard; son frère « même, couvert d'un tapis bleu, s'humilie « devant elle. L'or de ses feuilles est formé « en rayons; il embrasse sa tige *et couronne* « *sa robe grisâtre ;* ses feuilles, *d'une blan-* « *cheur brillante,* et rayées d'un verd foncé, « étincellent des feux d'un diamant humide. « La nature y suit la plus juste des loix; elle « unit la vertu avec la beauté; un beau corps « renferme une ame encore plus belle. Ici « une plante rampante étale ses feuilles cen- « drées, qui, formées en pointe par la na-

[1] Traduction de Huber, dans le *Choix de poésies allemandes :* je n'y ai ajouté que les mots imprimés en caractères italiques.

« ture, sont rangées en croix; sa fleur porte « deux becs dorés, que soutient un oiseau « d'améthyste. Là une herbe luisante, dont « les feuilles imitent des mains, voit son « image verte et réfléchie sur une onde pure; « la tendre neige de ses fleurs, ornée d'une « pourpre affoiblie, est environnée de rayons « blancs d'une étoile solide. L'émeraude et « la rose fleurissent jusques dans les bruyères « qu'on foule aux pieds, et les rochers se « couvrent d'un tapis de pourpre. »

Ce sont des plantes et des fleurs que notre savant poète s'efforce, avec tout son art, à nous peindre d'après nature; mais il les peint sans produire aucune illusion. Je ne prétends pas dire seulement que l'homme qui n'auroit jamais vu ces fleurs ni ces plantes, ne pourroit s'en faire aucune idée d'après ce tableau; car il est possible que tous les tableaux poétiques exigent une connoissance préalable de leurs objets. Je ne veux pas nier non plus que celui qui possède ici cette connoissance ne reçoive, en lisant cette description, une idée plus vive de quelques parties de chaque objet : je lui demanderai seulement quelle image il peut se faire de leur ensemble? Pour que cette image fût

aussi plus vive, il faudroit qu'aucune partie n'y pût ressortir aux dépens des autres, et que la lumière fût répandue sur toutes au même degré; il faudroit que notre imagination pût se promener sur toutes avec une égale vîtesse, et parvenir ainsi à les rassembler toutes à-la-fois, comme notre œil les découvre toutes à-la-fois dans la nature. Or est-ce là ce que nous éprouvons? et si nous ne l'éprouvons pas, comment a-t-on pu dire que *le dessin le plus exact d'un peintre perdroit, auprès de cette description poétique, toute sa fraîcheur et son éclat?*[1] Le critique, en donnant au poète cette louange exagérée, considéroit sans doute sa description sous un point de vue absolument faux. Il portoit toute son attention sur les ornemens étrangers que le poète y sait introduire, sur la vie et le sentiment dont il anime la végétation, sur le développement des vertus internes de la plante dont la beauté extérieure n'est que l'écorce, au lieu que c'est à cette beauté même qu'il devoit s'arrêter; elle est ici l'objet principal. En effet, de quoi est-il question en comparant, comme tableaux, l'ou-

[1] Breitingers critische Dichtkunst, Th. II. s. 807.

vrage d'un peintre et celui d'un poète, sinon du degré de vivacité, de la ressemblance des images offertes par eux? Qu'on prenne donc ces lignes sur la gentiane : *l'or de ses fleurs se forme en rayons, il embrasse sa tige, &c.* et qu'on dise qu'elles peuvent rivaliser avec un tableau de Van Huysum! il faudroit pour le soutenir, n'avoir jamais interrogé ses sensations, ou vouloir expressément contredire leur témoignage. Ces vers peuvent être fort beaux à réciter lorsqu'on tient la fleur même à la main, mais seuls ils ne disent rien ou peu de chose. Chaque mot du poète me fait sentir son pénible travail, mais il ne met pas sous mes yeux ce qu'il s'efforce de peindre.

Encore une fois, je ne refuse point au discours, en général, la faculté de décrire un tout matériel en suivant toutes ses parties, il le peut, parce que ses signes, quoique successifs, sont en même temps arbitraires. Mais je lui refuse cette faculté quand je le considère comme l'instrument de la poésie, parce que l'objet principal de la poésie est de faire illusion, et que ce pouvoir manque toujours nécessairement à toute description verbale. Et ce pouvoir leur manque nécessairement, parce que la coexistence des parties des corps

s'y trouve en contradiction avec la succession des signes du discours; et parce qu'en substituant l'une à l'autre, on nous facilite, il est vrai, la décomposition du tout en ses diverses parties, mais en nous rendant très-difficiles et souvent même impossibles le rassemblement de ces parties et la recomposition du tout.

Ainsi toutes les fois qu'il ne s'agira point d'illusion, toutes les fois qu'on ne s'adressera qu'à l'intelligence du lecteur, pour lui donner des notions claires et aussi complettes que possible, ces descriptions des corps, interdites à la poésie, se trouveront à leur place et seront d'une grande utilité. Elles pourront servir alors, non-seulement au prosateur, mais au poète didactique, car celui-ci cesse d'être poète, dès qu'il se mêle d'enseigner. C'est ainsi, par exemple, que Virgile nous décrit dans ses Géorgiques, une vache propre à devenir mère.

.....Optima torvæ
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus : omnia magna;
Pes etiam, et camuris hirtæ sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,

Aut juga detrectans; interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior : quæque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda. [1]

C'est encore dans ce but qu'il fait la description d'un poulain généreux :

.....Illi ardua cervix,
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga :
Luxuriatque toris animosum pectus.... [2]

---

[1] Georg. lib. III. v. 51.

Je veux dans la genisse une mâle rudesse;
Une oreille velue, un regard menaçant,
Des cornes dont les dards se courbent en croissant;
Que son flanc alongé sans mesure s'étende;
Vers la terre flottant que son fanon descende;
Qu'enfin ses pieds, sa tête et son cou monstrueux,
De leur beauté difforme épouvantent les yeux.
J'aime aussi sur son corps, taché par intervalles,
Et du noir et du blanc les marques inégales;
J'aime à la voir du joug secouer le fardeau,
Par son muffle sauvage imiter le taureau,
Menacer de la corne, et dans sa marche altière,
D'une queue à longs crins balayer la poussière.

DELILLE.

[2] Ibid. v. 79.

Il a le ventre court, l'encolure hardie,
Une tête effilée, une croupe arrondie;
On voit sur son poitrail ses muscles se gonfler, etc.

DELILLE.

Qui ne voit en effet, que dans ces deux exemples le poète ne travaille pas à exprimer le tout, mais à distinguer les parties ? il veut nous donner les marques distinctives d'un poulain généreux, d'une genisse féconde, pour nous mettre en état de juger par nous-mêmes de la bonté de cette sorte d'animaux quand il nous arrivera d'en rencontrer : peu lui importe, qu'il nous soit facile de rassembler ces diverses marques pour en faire un tout qui se peigne à notre imagination.

Les meilleurs juges de tous les temps ont blâmé tous les tableaux détaillés d'objets matériels qui n'étoient point faits dans cette vue, ou dont l'auteur n'avoit point employé l'expédient d'Homère qui rend véritablement successives dans la formation, les parties de l'objet qu'on ne peut plus peindre que coexistantes dès qu'il est formé. On a toujours regardé de pareils tableaux comme un jeu d'esprit puérile et froid, qui ne demande que peu ou point de génie. Quand le barbouilleur poétique est au bout de son talent, dit Horace, il commence à peindre, soit un autel, ou un bois sacré, soit les détours d'un

ruisseau dans une agréable prairie, un fleuve impétueux, ou un arc-en-ciel.

.....Lucus et ara Dianæ,
Et properantis aquæ per amœnos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus.[1]

Dans l'âge viril de son génie, Pope ne vit plus qu'avec mépris les essais pittoresques de son enfance poétique. Il voulut absolument que pour porter dignement le nom de poète, on renonçât de bonne heure à la manie des descriptions; et il comparoit un poëme purement descriptif à un repas composé de sauces. [cc] Quant à M. de Kleist, je puis assurer qu'il ne s'en faisoit point accroire en faveur de son *printemps*; s'il eût vécu, il lui auroit donné une autre forme, il vouloit y introduire un plan: et cette multitude d'images qu'il sembloit avoir prises au hasard, dans l'espace infini de la création rajeunie, il songeoit au moyen de les faire naître et se succéder sous ses yeux dans une ordonnance naturelle. Il auroit en même temps profité d'un avis que les éclogues allemandes, et sans doute aussi celles de Kleist, avoient suggéré à Marmontel; et d'un enchaînement d'ima-

[1] De Art. poet. v. 16.

ges où les sentimens ne sont entremêlés qu'avec économie, il auroit fait une chaîne de sentimens sobrement entremêlés d'images. [1]

XVIII.

Et cependant on veut qu'Homère lui-même soit tombé dans ces froides descriptions d'objets matériels!....

Je me flatte qu'on ne pourra citer de lui que fort peu de passages en faveur de cette assertion, et que ces passages très-peu nombreux contribueront même à confirmer la règle dont ils semblent être des exceptions.

Mon principe reste dans toute sa force: la succession du temps est le domaine du poète, comme l'espace est celui du peintre.

Rapprocher dans un même tableau deux époques nécessairement éloignées; réunir

---

[1] Poétique française, t. II. p. 501. J'écrivois ces réflexions avant que les Essais des Allemands, dans ce genre (l'Eclogue), fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

comme Fr. Mazzuoli l'enlévement des Sabines et la réconciliation qu'elles opèrent entre leurs parens et leurs époux ; rassembler comme Titien toutes les aventures de l'Enfant prodigue, son libertinage, sa misère et son repentir, c'est faire empiéter la peinture sur le terrein de la poésie, c'est une usurpation que le bon goût n'approuvera jamais.

Dénombrer l'une après l'autre à son lecteur diverses parties d'un objet, ou diverses choses qu'il faut absolument découvrir tout-à-la-fois dans la nature pour qu'elles puissent former un tout ; prétendre au moyen de cette lente énumération, nous présenter l'image du tout, c'est faire empiéter la poésie sur le terrein de la peinture, c'est prodiguer inutilement beaucoup d'imagination.

Au reste, il en est de la peinture et de la poésie comme de deux états voisins qui se gouvernent avec équité et vivent en bonne intelligence. Jamais l'un ne souffre que l'autre prenne des libertés peu convenables dans l'intérieur de son empire, mais tous deux usent de plus d'indulgence à l'extrême frontière : ils laissent paisiblement se compenser les petites infractions qu'ils peuvent se permettre à leurs droits réciproques, lorsqu'ils

y sont forcés par les circonstances et par la nécessité du moment.

Je ne citerai point en preuve tous les grands tableaux d'histoire, où le moment unique accordé à l'art est toujours un peu étendu. On sait qu'il n'existe peut-être pas un seul tableau riche en personnages, où chaque figure soit parfaitement dans l'attitude qu'exigeroit l'instant unique de la principale action; où il n'y en ait pas quelqu'une qui indique le moment qui précède, et une autre celui qui suit. C'est-là une licence que l'artiste doit justifier par certaines finesses dans son ordonnance, par une manière de tourner et de disposer ses personnages qui leur permette de prendre une part plus ou moins instantanée à l'action. Je me contenterai d'une remarque de M. Mengs au sujet de Raphaël. « Ce peintre, dit-il, a raisonné tous les plis de ses « draperies. Tous ont leur cause, soit dans le « poids même de l'étoffe, soit dans le mouvement des membres qui en sont couverts; « souvent ils indiquent la position de ces membres dans l'instant qui a précédé. Raphaël a « cherché en quelque sorte à leur donner un « langage. On voit par ces plis si telle jambe « ou tel bras vient de faire un mouvement en

« avant ou en arrière, s'il a passé de l'exten-
« sion à la courbure, ou de la courbure à l'ex-
« tension, et même encore s'il y passe ». [1]

Il est incontestable qu'ici l'artiste réunit deux instans en un seul. En effet, à moins qu'une draperie ne fût d'une étoffe très-roide, ce qui est très-défavorable à la peinture, il faut absolument que la partie qui repose sur une jambe ou sur un bras se meuve avec ce membre, et le suive immédiatement. Il ne peut donc exister un instant où cette draperie fasse un autre pli que celui qu'exige la position actuelle du membre; et représenter dans un tableau cet autre pli, c'est nous montrer un instant double, car l'instant actuel est indiqué par le membre, tandis que la draperie existe encore dans le précédent. Mais qui voudra juger ainsi un artiste à la rigueur, lorsqu'il se procure l'avantage de nous montrer deux instans à-la-fois? Qui ne le louera pas, au contraire, d'avoir eu assez de sens et de courage pour commettre une faute si légère, qui lui sert à perfectionner l'expression?

Le poète a droit à la même indulgence.

---

[1] Gedanken über die schönheit und über den geschmack in der Mahlerey. s. 69.

Son imitation progressive ne souffre point, à proprement parler, qu'il nous présente plus d'un côté, plus d'une qualité de ses objets matériels. Mais lorsque l'heureux mécanisme de sa langue lui permet de le faire en un seul mot, pourquoi lui défendre d'en ajouter un second? pourquoi, lorsque l'objet en vaut la peine, lui interdiroit-on le troisième, et même encore le quatrième? J'ai dit, par exemple, que pour Homère, un vaisseau n'est jamais que le noir vaisseau, ou le vaisseau creux, ou le vaisseau rapide, tout au plus le vaisseau noir et bien garni de rames. Ceci doit s'entendre de sa manière en général. On trouve chez lui quelques passages où il ajoute une troisième épithète pittoresque : Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, οκτακνημα;[1] des roues *d'airain, rondes, à huit rayons.* Il emploie aussi la quatrième épithète : ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον;[2] un bouclier *d'airain, poli, travaillé au marteau, superbe.* Qui l'en blâmera? qui ne lui saura pas gré, au contraire, de ce luxe modéré, sur-tout lorsqu'on sentira le bon effet

[1] Iliad. E. v. 722.

[2] Iliad. M. v. 296.

qu'il peut produire dans un petit nombre d'endroits bien choisis?

Au reste, je ne prétends pas tirer la justification du poète et du peintre de la comparaison que je viens d'établir entre eux et deux états voisins et amis : une simple comparaison ne prouve ni ne justifie rien. Voici leur véritable apologie. Dans le cas cité pour le peintre, les deux instans confondus sont réellement si proches, ils se suivent si immédiatement, qu'il est permis de les réunir sans choquer la vraisemblance. Dans les exemples tirés du poète, les traits multipliés qui peignent diverses parties, diverses qualités d'un objet dans l'espace, se succèdent avec une brièveté si rapide, qu'on croit les entendre tous en même temps.

Et c'est, dis-je, en cela qu'Homère est si bien servi par sa langue. Non-seulement elle lui laisse toute liberté pour l'accumulation et la composition des épithètes, mais encore elle lui permet de placer ces épithètes accumulées dans un ordre si heureux qu'on n'est jamais dans une incertitude désagréable sur l'objet auquel on doit les rapporter. Les langues modernes sont généralement privées d'un ou de plusieurs de ces avantages. La fran-

çaise, par exemple, ne pouvant rendre les épithètes d'Homère par des adjectifs correspondans, est forcée d'employer des circonlocutions qui expriment le sens, mais qui détruisent le tableau. Or c'est du tableau qu'il s'agit ici, le sens n'est d'aucune importance. Le sens rendu sans le tableau, fait du poète le plus animé un bavard impitoyable; métamorphose que le bon Homère n'a que trop souvent subie sous la plume scrupuleuse de madame Dacier. La langue allemande, au contraire, peut fournir des équivalens à tous les adjectifs d'Homère, mais elle ne peut imiter l'ordre favorable dans lequel ils sont placés chez lui : Homère nomme d'abord son objet, précédé tout au plus d'une seule épithète. Il nous apprend ainsi d'abord ce dont il s'agit, et il nous fait connoître ensuite dans l'ordre naturel de la pensée, les qualités de son objet, en les énonçant l'une après l'autre. En allemand, il faut placer d'abord tous les adjectifs; le substantif se traîne lentement après eux; et il est facile de sentir que trois ou quatre qualités différentes, dénombrées avant qu'on connoisse le sujet, ne peuvent produire qu'une image faible et confuse. Il est pourtant un moyen d'imiter en allemand

l'ordonnance d'Homère : on peut après avoir placé comme lui le premier adjectif seul avant le sujet, le faire suivre par tous les autres : mais alors ils sont pris adverbialement, et il en résulte dans tous les cas un sens très-louche, et dans plusieurs même un sens absolument faux.

Mais il semble qu'en m'arrêtant à des bagatelles, je veuille oublier le bouclier d'Achille, ce tableau fameux dans l'antiquité, qui contribua le plus à faire juger Homère digne de donner des leçons aux peintres.[1] Un bouclier, dira-t-on, est bien sans doute un objet matériel, un objet particulier dont, selon vous, la description détaillée est interdite à la poésie. Et cependant Homère a employé plus de cent vers magnifiques à décrire ce bouclier; et il est entré dans un détail si exact et si bien circonstancié de sa matière, de sa forme et des figures qui en couvroient l'énorme surface, qu'il n'a point été difficile aux artistes modernes d'en donner un dessin parfaitement ressemblant.

Je répondrai à cette objection..... que j'y

[1] Dionys. Halicarn. in vita Homeri, apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

ai déjà répondu. Ce n'est point un bouclier tout fait que nous décrit Homère, mais un bouclier que l'on fait. Cet expédient poétique si vanté, et qui consiste à rendre successif dans le récit ce qui étoit coexistant dans l'objet même, cet artifice, dis-je, lui a encore servi dans cette occasion à substituer à l'ennuyeuse description d'un corps, le tableau animé d'une action. Ce n'est point le bouclier qu'il nous montre, mais le dieu travaillant au bouclier. Nous voyons Vulcain armé du marteau et de la tenaille s'approcher de son enclume; il dégrossit d'abord les différentes plaques de métal qui doivent servir à son ouvrage, et bientôt les figures qui doivent l'orner sortent à nos yeux de l'airain, sous les coups mieux ménagés du divin artiste. Nous ne le perdons point de vue que son travail ne soit achevé; et lorsqu'il l'est, nous contemplons avec étonnement son ouvrage; mais c'est avec l'étonnement d'un témoin oculaire qui ne peut cependant douter de ce qu'il a vu.

On ne sauroit dire la même chose en faveur du bouclier d'Énée dans Virgile. Il faut que le poète latin n'ait pas senti toute l'adresse de son modèle, ou que les choses qu'il

vouloit représenter sur son bouclier ne fussent pas susceptibles de s'exécuter sous nos yeux. Il s'agissoit de prophéties, et sans doute il n'eût pas été convenable que le dieu les eût exprimées devant nous, aussi clairement que le poète les interprète dans la suite. Des prophéties considérées comme telles, doivent parler un langage obscur. Les noms véritables des personnages qu'elles annoncent ne peuvent jamais s'y mêler. Or c'est probablement à y placer ces noms véritables que le poète courtisan mettoit le plus d'intérêt. [dd] Mais si ce motif l'excuse de s'être écarté du chemin tracé par Homère, rien ne peut détruire le mauvais effet qui en résulte. Tout lecteur d'un goût délicat sentira que j'ai raison. Vulcain chez les deux poètes fait à-peu-près les mêmes préparatifs, avant de se mettre à l'ouvrage. Mais Homère nous fait ensuite assister à son travail; au lieu que Virgile, après nous avoir montré le dieu occupé avec ses Cyclopes de dispositions générales, [1]

[1] Æneid. lib. VIII. v. 447-54.

Ingentem clypeum informant . . . . .
. . . . . Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque; alii stridentia tingunt

laisse tout-à-coup tomber le rideau. Il nous transporte devant une scène toute différente, d'où il nous conduit insensiblement à la vallée où Vénus vient trouver son fils et lui remet son armure qui vient d'être achevée dans cet intervalle. Elle appuye ses armes au tronc d'un chêne, le héros les contemple à son aise, les admire, les manie, les essaye : et c'est alors enfin que commence la description, ou si l'on veut, le tableau du bouclier; tableau que l'éternelle répétition : *là se montre, ici l'on voit, auprès est placé, non loin on admire,* rend si froide et si ennuyeuse, que toute la pompe poétique de Virgile suffit à peine pour nous la faire supporter. Observons encore que ce n'est point Énée qui fait cette description : il ignore lui-même la signification de toutes ces figures; leur aspect ne le réjouit que comme celui d'un autre tableau :

. . . . Rerumque ignarus imagine gaudet.

Observons que ce n'est pas non plus Vénus qui nous la donne, quoique probablement

---

Æra lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi bracchia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam.

elle dût être aussi bien instruite du sort de sa chère postérité que son obligeant mari ; qu'enfin, nous la recevons de la bouche même du poète, et qu'ainsi l'action reste évidemment suspendue pendant que nous l'écoutons. Aucun de ses personnages n'y prend part, et peu importe même pour la suite des événemens, que le bouclier représente ces choses ou d'autres toutes différentes. En un mot, c'est le courtisan spirituel qui se décèle par-tout, ornant son sujet d'allusions flatteuses ; mais ce n'est pas l'homme de génie, qui se fiant à la force intrinsèque de son ouvrage, néglige tous les secours étrangers qui pourroient le rendre intéressant.

Le bouclier d'Énée est donc une véritable interpolation, c'est un ruisseau que le poète amène d'un territoire étranger, et qu'il fait tomber dans son fleuve, pour donner un peu de vivacité au courant. Dans l'Iliade, au contraire, le bouclier d'Achille ressemble à l'excroissance naturelle et spontanée d'un terrein fertile. Il étoit nécessaire que Vulcain fît un bouclier, et comme le nécessaire ne sort jamais de la main d'un dieu, sans être uni à l'agréable, il falloit que ce bouclier eût des ornemens. Le grand art étoit de traiter ces

ornemens simplement comme tels, de les incorporer au sujet pour ne les montrer qu'à l'occasion de ce sujet, et voilà ce qui n'étoit possible que dans la manière d'Homère. Chez lui Vulcain exécute des ornemens, parce qu'il doit faire un bouclier, et il les exécute en même temps que le bouclier même. Virgile, au contraire, semble n'avoir fait faire le bouclier que pour les figures qui devoient l'embellir; car ces figures ont à ses yeux assez d'importance, pour qu'il les décrive en particulier, et long-temps après que le bouclier est fini.

XIX.

On connoît les objections faites par Jules Scaliger, Perrault et Terrasson contre le bouclier d'Homère: on connoît aussi ce que Dacier, Boivin et Pope y ont répondu. Mais il me semble que ceux-ci, se fiant à la bonté de leur cause, se sont souvent engagés trop loin, et qu'ils soutiennent des assertions, qui pèchent également par leur manque de justesse et par leur peu d'importance pour la justification de l'auteur.

L'objection principale est qu'Homère a surchargé son bouclier d'une multitude de fi-

gures que sa surface ne sauroit contenir. Pour y répondre, Boivin entreprit de faire dessiner le tout d'après la description, et en gardant les proportions nécessaires. Son idée de partager l'espace donné par plusieurs cercles concentriques est très-ingénieuse. Cependant les expressions d'Homère ne présentent rien qui ait pu la suggérer, et même on ne découvre chez les anciens aucune trace, qui indique une pareille division du champ d'un bouclier. J'aurois donc mieux aimé m'emparer d'un autre moyen de défense qu'Homère lui-même nous fournit. Les termes qu'il employe : σακος παντοσε δεδαιδαλμενον, désignent un bouclier travaillé artistement de tous les côtés. Pourquoi donc, quand il s'agit de gagner de l'espace, ne pas profiter de la surface concave du bouclier, pour y placer une partie des figures? On sait que les anciens artistes ne la laissoient jamais sans ornemens, et il suffiroit pour le prouver, de l'exemple de Phidias, dans le bouclier de Minerve [1] : et cependant, non-seulement

[1] — Scuto ejus, in quo Amazonum prælium cælavit intumescente ambitu parmæ; ejusdem concava parte Deorum et gigantum dimicationem. (Plin. lib. xxxvi. sect. 4. p. 726. edit. Hard.)

Boivin n'a pas voulu profiter de cet avantage, mais il a encore augmenté les difficultés, en cherchant à distribuer sur son espace, ainsi réduit de la moitié, plus de tableaux que n'en donne Homère. Je sais bien les raisons qui l'y ont porté, mais ces raisons n'auroient pas dû le séduire. Au lieu de diviser en deux ou trois tableaux ce qui n'en fait évidemment qu'un chez le poète, et de vouloir remplir par-là toutes les conditions que ses adversaires lui imposoient, il auroit dû leur démontrer que ces conditions étoient injustes.

Un exemple rendra ceci plus intelligible. Homère dit en parlant de l'une de ses villes :

Λαοι δ' εἰν ἀγορῃ ἐσαν ἀθροοι· ἐνθα δε νεικος
Ωρωρει· δυο δ' ανδρες ἐνεικεον εἰνεκα ποινης
Ανδρος ἀποφθιμενοϛ· ὁ μεν ἐυχετο, παντ' ἀποδεναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' ανηνετο, μηδεν ἑλεσθαι.
Αμφω δ' ἰεσθην ἐπι ἰσορι πειραρ ἑλεσθαι.
Λαοι δ' αμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ' ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Εισαν' ἐπι ξεστοισι λιθοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ' ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ' ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ' ἐδικαζον.
Κειτο δ' ἀρ' ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα. — [1]

[1] Iliad. Σ. (liv. XVIII) v. 497-508. D'un autre côté, dans la place, on voit une assemblée du peuple, et au

Je crois qu'il n'a voulu indiquer ici qu'un tableau unique. Le sujet est un procès poursuivi publiquement devant l'assemblée du peuple, pour le payement contesté d'une amende considérable, exigée en réparation d'un homicide.

En effet, l'artiste à qui ce sujet seroit proposé n'en pourroit saisir qu'un instant unique : il choisiroit celui de l'accusation, ou de l'audition des témoins, ou de la sentence prononcée, ou tout autre avant ou après ceux-là qui lui paroîtroit plus favorable. Il chercheroit

---

milieu, deux citoyens qui plaident ensemble pour l'amende due au sujet d'un homme qui a été tué. Celui qui a fait le meurtre soutient devant le peuple qu'il l'a payée, et le parent du mort assure qu'il ne l'a point reçue ; et tous deux, pour vuider leur différend, ont recours à la déposition des témoins. Chacun a ses partisans qui le favorisent ; des hérauts font ranger le peuple ; et les vieillards qui doivent juger sont assis dans un cercle sacré sur des pierres bien façonnées et bien polies : leurs sceptres sont entre les mains des hérauts qui les tiennent près d'eux ; et quand ils se lèvent l'un après l'autre pour aller aux opinions, ils prennent de la main des hérauts ces sceptres, caractère sacré de la justice. A leurs pieds sont déposés deux talents d'or... (Trad. de madame Dacier.)

sur-tout à rendre cet instant aussi fécond qu'il seroit possible, et il employeroit ensuite pour le peindre tous les moyens d'illusion qui manquent à la poésie, et que lui présente son art, pour exprimer les objets visibles. Mais le poète qui reste à une si grande distance de l'artiste relativement à ces moyens, s'il est cependant obligé de rendre ce même tableau par des paroles, et s'il ne veut pas le manquer entièrement, à quel expédient aura-t-il recours? Peut-il en avoir d'autre que de se servir à son tour des avantages qui lui sont propres? Et ces avantages, quels sont-ils, sinon la liberté d'étendre sa description à ce qui précède et à ce qui suit le moment unique permis au peintre; et la faculté de nous présenter, non-seulement ce que le peintre nous montre, mais encore, ce qu'il ne peut que nous faire deviner? C'est par cette liberté, c'est par cette faculté seule, que le poète peut atteindre l'artiste. La ressemblance de leurs ouvrages doit être jugée, par la parité des impressions qu'ils font sur nous, et non par l'égalité dans le nombre d'objets ou d'instans qu'ils offriront à notre ame, l'un par l'organe de l'ouïe, l'autre par l'intermédiaire des yeux. Voilà d'après quel principe Boivin devoit juger ce

passage d'Homère. Il n'y auroit point trouvé alors autant de tableaux qu'il a cru y remarquer d'époques différentes. Il est vrai que tout ce qu'Homère dit dans les vers cités ne pourroit se réunir dans un tableau unique : l'accusation, la défense, la comparution des témoins, les cris du peuple qui se partage, les efforts des hérauts pour l'appaiser, les opinions des arbitres, tout cela se succède et ne peut être rendu coexistant. Mais s'il m'est permis d'emprunter le langage de l'école, ce qui n'existoit pas *actuellement* dans l'ouvrage de l'artiste, s'y trouvoit *virtuellement;* et le seul moyen d'imiter par des paroles un tableau matériel, c'est de joindre à ce qu'on y voit réellement ce qui s'y trouve de la dernière manière indiquée, d'unir ce qu'il fait conjecturer à ce qu'il montre. Le poète, en un mot, en imitant l'artiste, doit sortir des bornes de l'art. S'il s'y renferme, il pourra dénombrer les données d'un tableau, mais jamais il n'en fera un lui-même.

Boivin partage aussi le tableau de la ville assiégée, en trois tableaux différens [1]; mais il pouvoit tout aussi bien le partager en douze.

[1] V. 509-540.

Ayant une fois manqué l'esprit et l'intention du poète, exigeant de lui qu'il observât les loix d'unité prescrites aux tableaux matériels, rien n'empêchoit qu'il ne trouvât dans celui-ci des infractions bien plus fréquentes de ces loix, et qu'il ne jugeât nécessaire d'assigner un champ à part sur le bouclier à chaque trait particulier du tableau poétique. A mon avis, Homère n'a pas supposé sur ce bouclier plus de dix tableaux en tout, dont chacun est annoncé par ces mots : *Là il fit; ici il plaça ; plus loin il représenta*, ou par quelque formule semblable [1]. Par-tout où elles manquent, on n'est pas en droit de supposer un tableau particulier. Au contraire, tout ce qui est réuni sous chacune de ces annonces, doit être regardé comme un ta-

[1] Le premier commence au vers 483 et va jusqu'au vers 489 ; le second de 490 à 509 ; le troisième de 510 à 540 ; le quatrième de 541 à 549 ; le cinquième de 550 à 560 ; le sixième de 561 à 572 ; le septième de 573 à 586 ; le huitième de 587 à 589 ; le neuvième de 590 à 605 ; et le dixième de 606 à 608. La formule d'annonce ne manque qu'au troisième de ces tableaux. Mais l'annonce du second : *Là il représenta deux villes*, et la nature même des choses, montrent assez clairement que c'est ici un tableau particulier.

bleau unique, auquel il ne manque que d'être concentré dans un seul moment : concentration purement arbitraire, et qu'Homère n'étoit nullement tenu d'indiquer. Bien loin de-là, s'il l'eût observée, s'il s'y fût attaché rigoureusement, s'il n'eût rien introduit dans chaque tableau qui ne pût réellement s'y trouver dans l'exécution matérielle ; s'il se fût conduit, en un mot, comme ses critiques le demandent ; ces messieurs sans doute n'auroient rien eu à lui reprocher, mais aussi l'homme de goût n'auroit pas eu le moindre sujet d'admirer son ouvrage.

Pope, non content d'approuver Boivin dans ses dessins et sa division, crut encore s'acquérir un mérite particulier, en montrant que chacun de ces tableaux morcelés se trouvoit indiqué par Homère, selon les règles les plus rigoureuses de la peinture de nos jours. Selon lui, tout s'y trouve observé dans la plus grande exactitude, contraste, perspective, les trois unités. Il savoit cependant fort bien que d'après les témoignages des auteurs les plus dignes de foi, la peinture étoit encore au berceau dans le temps de la guerre de Troie; et par conséquent il ne pouvoit justifier son opinion que de deux manières. Il

devoit supposer, ou qu'Homère par la force divine de son génie, avoit plutôt deviné ce que la peinture pourroit faire un jour, qu'il n'avoit eu égard à ce qu'elle étoit dans son siècle; ou bien que les garants dont nous avons parlé ne méritoient pas assez de croyance, pour qu'on ne dût pas leur préférer la description parlante, et pour ainsi dire, le témoignage oculaire du bouclier. Adopte qui voudra la première supposition! pour la seconde, je sais au moins qu'elle n'entrera dans la tête d'aucun homme qui connoîtra l'histoire de l'art autrement que par les seuls récits des historiens. Un tel homme, en croyant que du temps d'Homère la peinture étoit encore au berceau, ne s'appuye pas seulement sur le dire de Pline, ou de quelques auteurs semblables. Il se fonde principalement sur les ouvrages de l'art mentionnés par les anciens, pour juger que bien des siècles même après Homère, la peinture n'avoit pas fait de si grands progrès : il sait que les tableaux mêmes de Polygnote n'auroient point à beaucoup près soutenu l'épreuve que Pope croit pouvoir faire subir aux tableaux du bouclier. Deux grands morceaux de ce maître à Delphes, dont Pausanias nous a laissé une des-

cription si détaillée, manquoient évidemment de perspective.[1] On est obligé de refuser absolument cette partie de l'art aux anciens; et ce que Pope rapporte pour prouver qu'Homère en avoit déjà connoissance, prouve réellement que Pope lui-même ne la connoissoit que très-imparfaitement.[2] « Homère, dit-il, n'a « pu ignorer entièrement la perspective, car « il indique expressément la distance d'un « objet à un autre objet. Il remarque, par « exemple, que les espions étoient placés un « peu plus loin que les autres figures, et que

[1] Phocic. cap. xxv. xxxi.

[2] Afin de montrer que je ne suis point trop sévère dans ce qui vient d'être dit au sujet de Pope, je citerai dans sa propre langue le passage suivant (Iliad. vol. 1. obs. p. 61.) *That he was no stranger to aerial perspective appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us, etc.* Pope a employé ici très-improprement les mots *aerial perspective*, perspective aérienne. Cette perspective n'a rien à démêler avec la diminution des grandeurs en proportion de l'éloignement; elle s'occupe simplement de l'affoiblissement et de la dégradation des teintes, eu égard à la qualité de l'air ou du milieu quelconque, au travers duquel nous voyons les objets. Il est bien permis de supposer que celui-là étoit étranger à son sujet, qui, en le traitant, a fait une telle méprise.

« le chêne sous lequel on avoit préparé le re-
« pas des moissonneurs étoit situé de côté. Ce
« qu'il dit de la vallée parsemée de troupeaux,
« d'étables et de cabanes, est évidemment la
« description d'un grand paysage en perspec-
« tive. Une preuve générale de ce que j'avance
« résulte encore de la multitude de figures
« représentées sur le bouclier, lesquelles ne
« pouvoient y être rendues dans toute leur
« grandeur; d'où il suit, en quelque sorte in-
« contestablement, que dès-lors l'art avoit
« appris à diminuer les dimensions en vertu
« de la perspective ». Il s'en faut de beaucoup qu'un tableau soit en perspective par cela seul qu'on y a eu égard à cette illusion d'optique, qui fait paroître un objet plus petit dans l'éloignement. La perspective demande un point de vue unique, la détermination d'un horizon naturel, et voilà ce qui manque aux tableaux des anciens. Dans ceux de Polygnote, la scène n'offroit point un seul plan horizontal : elle s'élevoit si prodigieusement vers le fond, que les figures qui devoient se présenter l'une derrière l'autre, paroissoient l'une au-dessus de l'autre. Et si cette disposition des figures et des groupes étoit générale chez les anciens,

comme on peut le conclure de leurs bas-reliefs où elle est toujours la même; quoi de plus naturel que de l'admettre aussi dans la description d'Homère, et de ne point séparer inutilement les figures qu'elle permet de réunir dans un seul tableau? En admettant cette disposition, il ne faudra point un double tableau pour la double scène qui se passe dans la ville en paix : le joyeux cortége de noce qui défile dans les rues, tandis que sur la place publique on juge un procès important. Homère aura très-bien pu se figurer ces deux événemens dans un seul tableau, en choisissant un point de vue assez élevé pour découvrir la ville toute entière, voir les rues et la place publique à-la-fois.

Je pense que la véritable perspective ne s'est introduite dans les tableaux qu'accidentellement, à l'occasion des décorations théâtrales. Et ce genre de peinture aura pu même être déjà perfectionné, sans qu'il fût encore très-aisé d'en appliquer les règles à une surface unique. Les tableaux d'une époque de l'art bien plus récente trouvés dans les ruines d'Herculanum, offrent, en effet, des fautes contre la perspective si variées et si nombreu-

ses, qu'on les pardonneroit à peine de nos jours à un écolier[1].

Mais je m'épargnerai la peine de rassembler ici mes remarques sur ce sujet. L'histoire de l'art promise par M. Winckelmann me fait espérer à cet égard la satisfaction la plus complète[2].

XX.

Il vaut mieux rentrer dans ma route, si toutefois il y a route pour qui ne fait que se promener.

Ce que j'ai dit des objets matériels, en général, acquiert encore plus de force, lorsqu'on les considère sous le rapport de la beauté.

La beauté corporelle est un résultat de l'accord harmonieux de parties diverses que l'on peut appercevoir toutes à la fois. Elle exige donc que ces parties coexistent dans l'espace: et les objets dont les parties coexistent ainsi étant du domaine particulier de la peinture, il s'ensuit que c'est elle, et elle seule qui peut imiter la beauté des corps.

---

[1] Betrachtungen über die Mahlerey. s. 185.

[2] M. Lessing écrivoit ceci en 1763.

Le poète qui ne peut nous montrer les élémens de la beauté que l'un après l'autre, s'abstiendra donc entièrement de peindre la beauté corporelle, considérée comme beauté. Il sentira que ses élémens successivement dénombrés, ne pourront jamais produire le même effet que lorsqu'ils coexistent à notre vue : qu'en vain nous essayons, après l'énumération faite, de jeter un coup-d'œil en arrière pour les appercevoir à la fois, et qu'il n'en peut jamais résulter un tout harmonique : enfin il sentira qu'il est au-dessus de notre imagination de nous figurer l'effet que telle bouche, tels yeux et tel nez feroient ensemble, à moins que nous n'ayons le souvenir d'un pareil assemblage pris dans la nature, ou dans les ouvrages de l'art.

Et c'est encore en ceci qu'Homère est le modèle des modèles ! Il dit : Nirée étoit beau, Achille étoit encore plus beau : Hélène avoit une beauté divine ; mais nulle part il ne s'engage dans une description plus détaillée de leurs beautés. C'est pourtant sur la beauté d'Hélène que tout son poëme est fondé !..... combien un poète moderne se seroit donné carrière dans un cas semblable !

Le moine grec Constantin Manassés voulut

en effet décorer sa froide chronique d'un portrait d'Hélène, et je lui rends grace de son essai. Il m'eût été impossible de trouver ailleurs un exemple, qui prouvât plus évidemment combien il est fou de tenter ce dont Homère s'est si sagement abstenu. En lisant sa description [ee], où il entasse les épithètes les plus ampoulées, sans nombre et sans fin, il me semble voir des pierres qu'on roule au haut d'une montagne pour y élever un superbe édifice, et qui parvenues au sommet, dégringolent l'une après l'autre par le côté opposé. Tout cet étalage de mots ne produit aucune image; il est impossible d'en rien conclure sur l'air qu'Hélène pouvoit avoir, et cent personnes qui liront ce morceau s'en feront autant d'idées différentes.

Mais, dira-t-on, les vers sans rythme d'un moine grec ne sont pas de la poésie: eh bien! écoutons l'Arioste même, quand il nous décrit les beautés de son enchanteresse Alcine[1]:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto me' finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga ed annodata,
Oro non è che più risplenda, e lustri.

[1] Orlando Furioso, cant. VII. s. 11-15. L'imagination des peintres les plus habiles auroit pu seule

Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finìa con giusta meta.

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi duo chiari soli,
Pietosi a riguardar, a mover parchi,
Intorno a cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezzo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

---

atteindre aux beautés de sa personne : il n'est point d'or qui n'eût perdu son éclat auprès de sa blonde chevelure, dont les longues tresses étoient renouées élégamment. La couleur du lys se marioit à celle des roses sur ses joues délicates ; son front, renfermé dans de justes bornes, ressembloit à l'ivoire le mieux poli.

Sous deux sourcils noirs, délicats et bien arqués, brilloient deux yeux noirs semblables à deux soleils, pleins de douceur dans leur regard et de langueur dans leurs mouvemens. C'est autour de ses yeux que l'Amour voltige et se joue, c'est de-là qu'il semble vuider son carquois et ravir les cœurs de vive force. Plus bas, s'étend au milieu du visage, un nez auquel l'envie elle-même ne trouveroit rien à corriger.

Au-dessous, et comme entre deux petites vallées, se voit une bouche aussi vermeille que le cinabre natif ; elle renferme deux rangées de perles choisies

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca, sparsa di natìo cinabro:
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozzo e scabro:
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte:
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;

---

qu'une lèvre charmante découvre et cache tour-à-tour. C'est de-là que sortent ces paroles engageantes, capables d'amollir le cœur le plus sauvage et le plus dur; c'est-là que se forme ce délicieux sourire, qui seul suffit pour nous ouvrir les cieux ici-bas.

Son col a la blancheur de la neige et sa gorge celle du lait. Son col est rond, sa gorge pleine. Deux pommes du plus bel ivoire vont et viennent comme la dernière onde qui s'agite sur le rivage, quand Zéphyre se joue sur les flots. D'autres charmes échapperoient aux yeux mêmes d'Argus; mais on jugeoit facilement qu'ils étoient en harmonie avec ceux que l'œil découvroit.

Ses bras se montroient dans leurs justes proportions. Ses mains blanches, un peu longues et d'une étroite largeur, étoient parfaitement unies. Aucun muscle, aucune veine n'y produisoit d'inégalités. Cette figure enchanteresse reposoit sur deux petits pieds délicats et arrondis; et ses graces naïves et célestes perçoient à travers tous les voiles qui auroient voulu les cacher.

Due poma acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potrìa l'altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.

Mostran le braccia sue misura giusta,
E la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove nè nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto, e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo.
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton dit du Pandémonium que les uns louoient l'ouvrage et les autres l'ouvrier. L'éloge de l'un n'est donc pas nécessairement l'éloge de l'autre. Un ouvrage de l'art peut mériter toute notre approbation, sans qu'il y ait de bien grandes louanges à donner à l'artiste; et réciproquement, celui-ci peut réclamer justement notre admiration quoique nous ne soyons pas pleinement satisfaits de son ouvrage. Qu'on ne perde point de vue cette distinction, et l'on pourra souvent concilier des jugemens très-contradictoires. Tels sont dans le cas présent celui de Dolce et le mien. Cet auteur, dans son dialogue *de la*

Peinture, où il fait paroître l'Arétin, met dans sa bouche l'éloge le plus complet des stances qui viennent d'être citées [1] : moi, au contraire, je les ai choisies comme un exemple d'un tableau sans tableau, et nous avons raison tous deux. Dolce admire les connoissances de la beauté corporelle que l'Arioste y déploye : moi je n'ai d'égard qu'à l'effet que ces connoissances déployées par des paroles produisent sur mon imagination. Dolce conclut de ces connoissances que les bons poètes sont également bons peintres ; et moi de leur effet, que rien ne s'exprime aussi mal par des paroles que ce que la peinture est le mieux en état de rendre par les contours et les couleurs : enfin Dolce recommande à tous les peintres la description de l'Arioste, comme l'idéal le plus parfait d'une belle femme, et moi je la présente à tous les

[1] Dialogo della pittura, intitolato l'Aretino, Firenze, 1735, p. 178. Se vogliono i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze dell'Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina : e vedranno parimente, quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori....

poètes, pour les détourner par un exemple aussi frappant, de faire des essais plus malheureux encore, dans un genre où l'Arioste même n'a pu réussir.

J'accorderai, si l'on veut, à Dolce que les deux premiers vers de ce poète:

> Di persona era tanto ben formata
> Quanto me' finger san pittori industri

prouvent que l'Arioste entendoit parfaitement la théorie des proportions, telle que l'artiste le plus diligent a pu se la former, en étudiant la nature et l'antique [1]. J'accorderai que dans les deux autres vers :

> Spargeasi per la guancia delicata
> Misto color di rose e di ligustri,

le poète se fait connoître pour un parfait coloriste, pour un autre Titien [2]. Je veux encore que lorsqu'il se contente de comparer

---

[1] Ibid. Ecco, che quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' piu eccellenti pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice.

[2] Ibid. p. 182. Qui l'Ariosto colorisce; e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano.

à l'or les cheveux d'Alcine, au lieu d'en faire des cheveux dorés, il en résulte évidemment qu'il a blâmé l'emploi de l'or parmi les couleurs de la peinture [1]. Enfin je n'empêcherai pas que dans ce vers sur le nez d'Alcine,

Quindi il naso per mezzo il viso scende,

on ne trouve le profil des nez romains, ou plutôt de ces nez grecs, prêtés par les artistes Grecs aux figures romaines. [2] Mais à quoi bon toute cette érudition, toutes ces connoissances pour nous autres lecteurs qui voulons seulement qu'on nous fasse illusion, qu'on nous montre une belle femme, qu'on nous fasse éprouver quelque chose de cette douce chaleur dont notre sang a coutume de s'ani-

---

[1] Ibid. p. 180. Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo del poetico. Da che si puo rittrar, che 'l pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i miniatori) nelle sue pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro.

[2] Ibid. p. 182. Il naso, che discende giu, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

mer à la vue d'une beauté réelle? Le poète sait de quelles proportions résulte la beauté des formes.... à merveille! Mais cela fait-il que nous le sachions? Quand nous le saurions, en met-il davantage ces proportions sous nos yeux? Si du moins il nous facilitoit le travail d'imagination nécessaire pour nous les rappeler avec une certaine vivacité! Mais quoi! un front renfermé dans de justes bornes,

Che lo spazio finìa con giusta meta;

Un nez auquel l'envie ne trouve rien à corriger,

Che non trova l'invidia ove l'emende;

Une main un peu longue et étroite dans sa largeur.....

Lunghetta alquanto e di larghezza angusta:

Quelle image peuvent présenter ces formules générales? Elles peuvent dire quelque chose dans la bouche d'un maître de dessin, qui veut faire remarquer à ses écoliers les beautés d'un modèle d'académie: ils n'ont qu'à jeter les yeux sur ce modèle, et ils voyent les dimensions convenables de ce front serein, la belle coupe de ce nez, l'étroite largeur de cette jolie main. Mais chez

le poète je ne vois rien de tout cela, et je n'éprouve que du dépit, en sentant l'inutilité des efforts que je fais pour voir quelque chose.

Virgile a imité Homère fort heureusement dans ce point où, pour l'imiter, il ne s'agissoit que de s'abstenir. Sa Didon n'est jamais pour lui que *pulcherrima Dido*; ou, s'il s'arrête un moment à nous rendre sa présence sensible, ce n'est point elle qu'il décrit, mais son appareil somptueux.

> Tandem progreditur.....
> Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
> Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
> Aurea purpuream subnectit fibula vestem. [1]

Et qu'on n'aille pas lui appliquer ce mot d'un ancien artiste, à un écolier qui avoit peint une Hélène très-parée : *ne pouvant la faire belle tu l'as faite riche*! Virgile répondroit : ce n'est point à moi qu'il faut s'en prendre, si je n'ai pu la peindre belle. La critique ne

---

[1] Æneid. IV. v. 136. Elle s'avance enfin.... son vêtement à la tyrienne est orné d'une broderie. L'or étincelle sur son carquois; l'or brille dans les nœuds de sa chevelure. Sa robe de pourpre est relevée par une agraffe d'or.

tombe que sur les bornes de mon art : il faut me louer, au contraire, de ce que j'ai su m'y renfermer.

Je ne dois point oublier ici deux odes d'Anacréon, où il analyse la beauté de sa maîtresse et celle de Bathylle [1]. La tournure qu'il a prise fait tout passer. Il s'imagine voir un peintre et le fait travailler sous ses yeux. Il lui prescrit comment il doit peindre les cheveux, le front, les yeux, la bouche, le col et la poitrine, les hanches et les mains : et il est naturel qu'il ne puisse prescrire que successivement ce que le peintre même ne peut exécuter que de cette manière. Anacréon ne prétend point que cette instruction qu'il donne au peintre nous fasse connoître et sentir toute la beauté de l'objet aimé. Il éprouve trop lui-même quelle est ici l'impuissance de l'expression verbale, et c'est pour cela qu'il a recours à l'expression pittoresque, dont il relève tellement les moyens d'illusion, que l'ode entière semble avoir été faite à la louange de l'art, plutôt qu'à l'honneur de sa maîtresse. Ce n'est point son portrait qu'il voit, c'est

[1] Od. XXVIII, XXIX.

elle-même : il croit qu'elle va ouvrir la bouche pour parler [1].

De même en ordonnant le portrait de Bathylle, il entremêle si bien l'éloge de ce beau garçon avec celui de l'art et de l'artiste, qu'on ne sait plus en l'honneur duquel Anacréon a fait son ode. Il rassemble les plus belles parties de différentes figures connues, dont le caractère principal étoit précisément la beauté supérieure de la partie qu'il emprunte ; il choisit le col d'un Adonis, la poitrine et les mains d'un Mercure, les hanches d'un Pollux, le ventre d'un Bacchus : et il continue de cette manière, jusqu'à ce qu'appercevant un Apollon de l'artiste même auquel il parle, il y trouve son Bathylle tout entier [2].

---

[1] Απεχει· βλεπω γαρ αὐτην.
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

[2] Μετα δε προσωπον ἑτω,
Του Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμυ,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν.....
Τον Απολλωνα δε τετον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

C'est encore ainsi que Lucien, quand il veut rendre sensible la beauté de Panthée, ne trouve d'autre expédient que de renvoyer ses lecteurs aux plus belles statues de femmes des artistes anciens [1]. Mais n'est-ce pas là reconnoître évidemment qu'ici le langage est sans force et sans puissance, que l'éloquence est muette, et que la poésie ne fait que bégayer, si l'art ne leur sert pas en quelque sorte d'interprète?

XXI.

Mais n'est-ce point trop appauvrir la poésie que de lui enlever toutes les images qu'elle aimeroit à nous donner de la beauté corporelle?... Et qui parle de les lui ôter? On veut, il est vrai, lui interdire un des chemins par où elle prétend arriver à ces images, mais où elle ne fait qu'errer péniblement sur les traces d'une de ses sœurs, sans pouvoir atteindre au but avec elle. Mais lui ferme-t-on par-là tout autre chemin, et ceux mêmes où la peinture à son tour ne peut la suivre que de loin?

Non sans doute, et c'est Homère qui nous en fournira encore un exemple. Ce poète

[1] Εἰκόνες. §. 3. t. II. p. 461. edit. Reitz.

qui s'est abstenu si soigneusement de toute description détaillée de la beauté des corps ; lui dont nous apprenons à peine et comme en passant qu'Hélene avoit les bras blancs[1] et de beaux cheveux[2], ce poète, dis-je, n'en trouve pas moins le moyen de nous donner une idée de la beauté d'Hélène, bien supérieure à tout ce que l'art est en état de nous montrer. Qu'on se rappelle ce morceau du troisième livre de l'Iliade, qui nous présente Hélène à Troie, paroissant devant le conseil, composé des anciens du peuple. Ces vénérables vieillards la voyent et l'un d'eux dit aux autres : [3]

Ου νεμεσις, Τρωας και εὐκνημιδας Αχαιους
Τοιῃ δ' ἀμφι γυναικι πολυν χρονον ἀλγεα πασχειν·
Αινως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

« Non ! l'on n'en sauroit vouloir aux « Troyens et aux Grecs de s'être soumis de- « puis si long-temps à de si grands maux, « pour l'amour d'une telle femme. Elle res- « semble véritablement aux déesses immor- « telles. » Est-il rien qui puisse nous donner

[1] Iliad. Γ. v. 121.
[2] Ibid. v. 319.
[3] Ibid. v. 156-58.

une idée plus vive de la beauté, que de voir la froide vieillesse la juger digne de causer une guerre qui coûte tant de larmes et de sang?

Ce qu'Homère ne pouvoit nous décrire dans ses élémens, il nous le fait connoître par son effet. Poètes! suivez son exemple, peignez-nous la bienveillance, l'inclination, l'amour, l'enthousiasme qu'excite la beauté, et vous aurez peint la beauté même. Qui peut supposer de la laideur à l'objet aimé de Sappho, lorsqu'elle avoue qu'à sa vue elle perd l'usage de ses sens et de sa raison? Qui ne croira pas voir la beauté la plus parfaite, du moment qu'il pourra partager des sentimens qu'une beauté parfaite peut seule inspirer?

Ovide nous fait jouir avec lui de l'aspect de sa belle Corinne : seroit-ce parce qu'il nous montre l'une après l'autre les diverses parties de son corps?

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus, quam juvenile femur!

Non : c'est parce qu'il le fait avec cette ivresse voluptueuse dont il est si facile de réveiller en nous le desir.

Il reste à la poésie un autre moyen de peindre la beauté des corps, moyen par lequel elle peut encore atteindre la peinture : c'est de changer la beauté en grace. La grace est la beauté en mouvement, et par conséquent elle convient mieux au poète qu'au peintre. Celui-ci ne peut que faire deviner le mouvement, mais, dans le fait, ses figures restent immobiles; et voilà pourquoi la grace devient si souvent grimace dans ses tableaux. Elle n'est point ainsi dénaturée dans les tableaux du poète. Elle y demeure ce qu'elle est, une beauté transitoire qui passe et revient, et dont nous desirons le fréquent retour ; et comme nous retenons en général plus facilement le souvenir d'un mouvement que celui d'un ensemble de formes et de couleurs, comme ce premier souvenir est aussi plus vif que l'autre, il s'ensuit que l'impression que produit la grace, doit être dans la même proportion plus forte et plus durable que celle de la beauté. Ce qui nous plaît et nous touche encore dans le portrait d'Alcine, malgré ses défauts, n'est autre chose que la grace. L'impression que nous font ses yeux ne vient pas de ce qu'ils sont noirs et pleins de feu, mais de la dou-

ceur de leur regard, de la langueur de leur mouvement :

Pietosi a riguardar, a mover parchi;

de ce que l'amour y voltige sans cesse et décoche de-là tous ses traits. Sa bouche nous charme, non parce que deux lèvres aussi vermeilles que le cinabre natif renferment deux rangs de perles choisies, mais parce que là se forme ce délicieux sourire qui seul suffit pour nous ouvrir les cieux ici-bas; parce que de cette bouche sortent les paroles engageantes qui attendriroient le cœur le plus dur. Son sein nous enchante, bien moins parce que le lait et l'ivoire en peignent la blancheur et que des pommes en retracent la forme, qu'à cause de ses douces ondulations que le poète nous rend sensibles, et qu'il compare à la dernière onde qui s'agite sur le rivage quand Zéphyre se joue sur les flots.

Due poma acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Je suis persuadé que le portrait d'Alcine auroit produit un tout autre effet, si l'Arioste eût rassemblé tous les traits de cette

espèce en deux seules stances, au lieu de les disperser dans cinq où ils sont mêlés à ces froides indications de la beauté des formes, qui sont beaucoup trop savantes pour le sentiment.

Anacréon même a mieux aimé pécher contre la vraisemblance, en prescrivant une impossibilité, que de ne pas animer par la grace le portrait de sa maîtresse. Il ordonne au peintre de faire voltiger [1] toutes les graces autour de son cou d'albâtre et de son joli menton. Comment l'entendoit-il ? Dans le sens exact et littéral? l'exécution pittoresque en étoit impossible. Le peintre pouvoit prêter au menton la plus agréable rondeur, y marquer la fossette la plus jolie, *amoris digitulo impressum*; (car c'est-là ce que le mot ἔσω paroît vouloir indiquer). Il pouvoit donner au col la plus belle carnation; mais que pouvoit-il davantage ? Les mouvemens de ce beau col, le jeu des muscles qui rendoit la jolie fossette plus ou moins visible, en un mot, la grace proprement dite étoit

[1] Τρυφερᾳ δ' ἐσω γενειᾳ,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

au-dessus de ses efforts. Le poète se servoit de tous les moyens de son art pour rendre la beauté sensible, afin que le peintre employât aussi toute l'expression du sien. Nouvel exemple qui vient confirmer encore l'observation que nous a fournie le bouclier d'Achille; savoir, que le poète n'est point tenu de se renfermer dans les bornes de l'art, même en parlant des ouvrages de l'artiste.

XXII.

Zeuxis peignit une Hélène, et il eut le courage d'écrire au bas de son tableau les fameux vers d'Homère, où les vieillards Troyens avouent leur ravissement à la vue de cette beauté. Jamais la peinture et la poésie ne se trouvèrent engagées dans une lutte plus égale. La victoire resta indécise, et les deux antagonistes en auroient mérité le prix.

En effet, si le poète, sentant bien qu'il ne pouvoit décrire la beauté dans ses élémens, eut la sagesse de ne la montrer que dans son impression, le peintre qui fut aussi sage ne peignit la beauté que dans ses élémens, et négligea, comme indigne de son art, toute assistance étrangère. Son tableau ne conte-

noit que la seule figure d'Hélène offerte nue aux spectateurs ; car il est vraisemblable que ce tableau étoit celui qu'il peignit pour les Crotoniates. [1]

Comparons maintenant, pour la curiosité du fait, à cet ouvrage de Zeuxis, le tableau que Caylus indique aux artistes modernes, et qu'il tire de ces mêmes vers de l'Iliade déjà cités. « Hélène couverte d'un voile blanc, pa-« roît au milieu de plusieurs vieillards, du « nombre desquels est Priam, distingué par « les marques de la royauté. L'artiste doit « s'attacher à faire sentir le triomphe de la « beauté par l'avidité des regards, et par « tous les témoignages d'admiration marqués « sur le visage de ces hommes glacés par « l'âge. La scène se passe sur le haut d'une « des portes de la ville. Je crois que le fond « du tableau établi sur le ciel, sera plus heu-« reux que sur les bâtimens de la ville ; il « sera du moins plus hardi, mais l'un est « aussi convenable que l'autre ».

Supposons que ce tableau soit exécuté par le plus grand peintre de notre siècle, et

[1] Valer. Max. lib. III. cap. 7. Dionys. Halicarn. Art. Rhet. cap. 12. περι λογων εξεταστεως.

qu'on l'expose à côté de l'ouvrage de Zeuxis. Lequel des deux me présentera le vrai triomphe de la beauté, celui-ci où je l'éprouve moi-même, ou celui-là qui veut me le faire lire dans les grimaces de quelques barbons? *Turpe senilis amor:* Un regard de convoitise rendroit ridicule le visage le plus respectable, et un vieillard qui décèle les desirs de la jeunesse devient un objet de dégoût. On ne peut faire ce reproche aux vieillards d'Homère. La sensation qu'ils éprouvent n'est que l'étincelle d'un moment, que leur sagesse a bientôt étouffée; elle suffit à la gloire d'Hélène, sans être avilissante pour eux. Ils avouent ce qu'ils éprouvent, mais ils ajoutent aussi-tôt :

Αλλα και ὡς, τοιη περ ἐσσ', ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πημα λιποιτο.

« Belle comme elle est, qu'elle s'embarque « pourtant, qu'elle s'éloigne, de peur qu'en « restant auprès de nous, elle ne cause notre « perte et celle de nos enfans ». Sans cette résolution, les anciens du peuple ne seroient que de vieux fous, ils seroient ce qu'ils doivent paroître dans le tableau du comte de

Caylus... Et quel est encore, dans ce tableau, l'objet qui attire leurs regards avides? une figure voilée et méconnoissable; et c'est-là ce que Caylus nous donne pour Hélène? En vérité, il est inconcevable qu'il ait pu lui laisser son voile quand il s'agit de sa beauté. Il est vrai que ce voile est expressément dans Homère:

Αυτικα δ' αργεννησι καλυψαμενη αθονησιν
Ωρματ' εκ θαλαμοιο.....

« Enveloppée de voiles blancs, elle sortit « de sa chambre »; mais elle ne se voiloit ainsi que pour traverser la ville. Et quand même il sembleroit par le récit d'Homère, qu'elle n'avoit encore ni ôté ni relevé son voile, lorsque les vieillards expriment leur admiration pour sa beauté, on sait bien que ce n'étoit pas pour la première fois qu'ils jouissoient de sa vue. Il n'est donc pas nécessaire que leur aveu soit l'effet de l'impression du moment, et il est probable, au contraire, qu'ils avoient déjà souvent éprouvé ce qu'ils avouent pour la première fois dans l'occasion présente. On ne peut dire la même chose en faveur du tableau. Si j'y vois des vieillards dans le ravissement, je veux voir aussi

ce qui le cause ; et je suis désagréablement surpris si, comme nous l'avons observé, je ne trouve pour objet de leur admiration et de leurs avides regards qu'une figure voilée et méconnoissable. Qu'a-t-elle d'Hélène, en effet? son voile et quelque chose de la proportion de ses contours, autant que ces contours peuvent s'appercevoir au travers d'une draperie. Mais Caylus n'a peut-être pas prétendu que l'on couvrît son visage, et il ne parle du voile que comme d'une partie de son habillement ? Dans cette supposition, que les propres paroles du Comte ne favorisent guère (*Hélène couverte d'un voile blanc*), mon étonnement changera d'objet, mais il ne cessera pas. Quoi ! Caylus recommande avec le plus grand soin à ses artistes l'expression à donner aux visages des vieillards, et il ne dit mot de la beauté qui doit distinguer celui d'Hélène ! il ne dit rien de cette beauté modeste qui s'approche avec timidité, l'œil humide et brillant d'une larme de repentir ! La suprême beauté est-elle donc si familière à nos artistes, qu'il soit inutile de leur donner à cet égard le moindre avertissement? ou bien dira-t-on que l'expression l'emporte sur la beauté même, et en seroit-il

déjà pour nous des tableaux comme du théâtre, où nous consentons à prendre la plus laide actrice pour une princesse ravissante, pourvu que son prince lui témoigne un amour bien violent?

En vérité, le tableau de Caylus seroit à l'ouvrage de Zeuxis, ce qu'est la pantomime à la plus sublime poésie.

On ne peut nier que les anciens ne lussent Homère bien plus assiduement que nous ne faisons. Cependant ils ne citent pas un grand nombre de tableaux qu'il ait fournis à leurs artistes. [1] Ce que ces artistes cherchoient en lui, ce dont ils profitoient avec le plus grand soin, ce sont les indications qu'il donne de certains caractères de beauté. Voilà ce qu'ils s'efforçoient de peindre, bien convaincus que l'imitation de ce genre d'objets étoit la seule où il leur fût permis d'entrer en lice avec le poète. Zeuxis, outre son Hélène, avoit aussi peint une Pénelope; et la Diane d'Apelle étoit celle d'Homère, entourée de ses nymphes. (J'observerai à cette occasion que le passage de Pline où cette Diane est citée a besoin d'être corrigé.) [ff] Mais peindre

[1] Fabricii Biblioth. Græc. lib. II. cap. 6. p. 345.

des actions tirées d'Homère, par cette seule raison qu'elles offroient une riche composition, des contrastes avantageux et d'heureux effets de lumière, c'est ce qui paroît n'être point entré dans le goût des anciens artistes, et ce qui n'y pouvoit entrer, tant que l'art se contint dans les bornes étroites que lui prescrivoit son but suprême, la beauté. En revanche, ils se nourrissoient de l'esprit même du poète, ils remplissoient leur imagination de ses plus sublimes traits: le feu de son enthousiasme enflammoit le leur; ils s'accoutumoient à voir, à sentir comme lui, et c'est ainsi que leurs ouvrages devenoient les copies ou plutôt les enfans des siens. On n'y trouvoit pas la conformité d'un portrait avec son original, mais la ressemblance d'un fils à son père, ressemblance toujours accompagnée de diversités et qui tient le plus souvent à un trait unique avec lequel tous les autres sont en harmonie dans les deux visages, quoiqu'ils n'ayent entr'eux rien de commun.

Au reste, les chefs-d'œuvre d'Homère en poésie étant bien antérieurs à tous les chefs-d'œuvre de l'art, et ce poète ayant porté le coup-d'œil du peintre sur les beautés de la

nature, long-temps avant Apelle ou Phidias, il n'est point étonnant que ces artistes ayent trouvé chez lui beaucoup d'observations importantes, avant d'avoir eu le temps de les faire eux-mêmes; il est tout simple qu'ils s'en soient emparés avidement, et qu'ils se soient en quelque sorte servis des yeux d'Homère, pour mieux voir et connoître plutôt ces beautés de la nature qu'ils avoient à imiter. Phidias avouoit que ces trois vers fameux :

Η, και κυανεησιν ἐπ' ὀφρυσι νευσε Κρονιων·
Αμβροσιαι δ' ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ' ἀθανατοιο· μεγαν δ' ἐλελιξεν Ολυμπον·[1]

lui avoient fourni l'idéal de son Jupiter olympien, et l'avoient seuls mis en état de créer cette figure divine qui sembloit descendue du ciel (*prope modum ex ipso cœlo petitum*): à mon avis, on ne sentiroit pas toute l'étendue de cet aveu, si l'on y voyoit seulement que l'imagination de l'artiste fut enflammée par le tableau sublime du poète,

[1] Iliad. A. v. 528. Il fit un signe de ses noirs sourcils; les cheveux sacrés furent agités sur la tête immortelle du dieu, et il ébranla tout l'Olympe. (Trad. de madame Dacier.)

Voyez Valer. Maxim. lib. III. cap. 7.

et rendue ainsi capable de conceptions également sublimes : ce seroit même en oublier l'essentiel et se contenter d'une explication très-générale, tandis qu'on peut en trouver une, fondée sur une observation particulière, qui nous satisfera bien autrement. Selon moi, Phidias avouoit en même temps qu'il avoit appris dans ce passage d'Homère quelle force d'expression réside[1] dans les sourcils, et combien l'ame s'y dévoile (*quanta pars animi*). Peut-être ce même passage l'engagea-t-il encore à travailler les cheveux avec plus de soin, pour rendre en quelque sorte ce qu'Homère appelle des *cheveux sacrés*. Au moins est-il sûr que les artistes qui précédèrent Phidias entendirent fort mal le langage et l'expression de la physionomie, et surtout qu'ils négligèrent beaucoup les cheveux. Myron[2] même étoit fautif dans ces deux parties, comme Pline le remarque; et selon ce même Pline, Pythagore le Léontin fut le

[1] Plin. lib. x. sect. 51. p. 616. edit. Hard.

[2] Plin. lib. xxxiv. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

premier qui se distingua par l'élégance des cheveux [1]. Ce que Phidias apprit d'Homère, les autres artistes l'apprirent de Phidias.

Je citerai encore un exemple de ce genre, qui m'a toujours fait grand plaisir. Qu'on se rappelle les observations de Hogarth [2], sur l'Apollon du Belvedère. « L'Apollon et l'An-« tinoüs, dit-il, se voyent à Rome dans le « même palais. Mais si l'Antinoüs vous rem-« plit d'admiration, l'Apollon vous frappe « d'étonnement; et cela, disent les voyageurs, « parce que son aspect vous offre quelque « chose de plus qu'humain, que la plupart « d'entr'eux ne sont point en état de décrire. « Cette impression, ajoutent-ils, est d'au-« tant plus merveilleuse, qu'en examinant « la statue, l'œil le moins exercé y découvre « un défaut évident dans les proportions. Un « des meilleurs sculpteurs que nous ayons en « Angleterre, et qui fit dernièrement le voyage « de Rome pour voir l'Apollon, m'a confir-« mé ce qu'on vient de lire, et en particulier « que les jambes et les cuisses de cette sta-

---

[1] Ibid. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

[2] Analyse de la beauté.

« tue ont des dimensions exagérées, par rap-
« port aux parties supérieures du corps.
« Un des grands peintres de l'Italie, André
« Sacchi, paroît avoir pensé de même. Nous
« avons de lui en Angleterre un tableau fa-
« meux, dans lequel Apollon couronne le
« médecin Pasquilini, et quoique cet Apol-
« lon soit pour tout le reste une copie de ce-
« lui du Belvedère, Sacchi lui a donné les
« proportions de l'Antinoüs. On sait bien que
« dans plusieurs très-grands ouvrages, des
« parties peu importantes se trouvent négli-
« gées; mais une telle négligence n'a pu avoir
« lieu ici, car la justesse des proportions est
« une des principales beautés d'une belle sta-
« tue. Il faut donc en conclure que l'alon-
« gement des cuisses et des jambes de l'Apol-
« lon est un fait exprès de l'artiste, qui auroit
« pu l'éviter aisément. Et si nous examinons
« attentivement les beautés de cette statue,
« nous serons fondés à conclure que cette
« impression d'étonnement dont on n'a pu se
» rendre compte, que cette grandeur plus
» qu'humaine dans l'ensemble de ses parties
« qui nous frappe au premier coup-d'œil,
« est due précisément à ce manque de pro-

« portions dans la partie inférieure, qui pa-
« roissoit être un défaut ».

On ne peut mieux raisonner; et j'ajouterai qu'Homère avoit déjà senti et indiqué qu'il y a un genre de dignité dans les figures, qui résulte uniquement de cet alongement des cuisses et des jambes. Lorsqu'Anténor, dans l'Iliade, veut comparer l'apparence extérieure d'Ulysse et de Ménélas, il s'exprime ainsi :

Στάντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὠμυς,
Αμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἡεν Οδυσσευς. [1]

« Lorsqu'ils étoient debout, Ménélas parois-
« soit plus grand de toute la tête : assis,
« Ulysse avoit l'air plus imposant ». Puisqu'Ulysse regagnoit en s'asseyant l'avantage que Ménélas prenoit sur lui quand ils étoient debout, il est facile de déterminer pour l'un et pour l'autre, le rapport du buste aux parties inférieures du corps. Ménélas avoit quelque chose d'exagéré dans celles-ci, et Ulysse, au contraire, dans le buste.

[1] Iliad. Γ. v. 210. 11.

XXIII.

Il suffit d'une seule partie désagréable pour empêcher l'harmonie de plusieurs autres de produire la beauté, mais cela ne suffit pas pour y substituer la laideur. La laideur a aussi besoin du concours de plusieurs parties désagréables, et il faut que nous puissions les appercevoir toutes à la fois, pour éprouver une sensation contraire à celle que nous donne la vue de la beauté.

Il sembleroit donc que la laideur en elle-même ne seroit, pas plus que la beauté, du domaine de la poésie. Et cependant Homère a peint l'extrême laideur dans Thersite et l'a peinte en décrivant tous ses élémens. Pourquoi lui auroit-il été permis de faire, au sujet de la laideur, ce qu'il s'est refusé avec tant de sagesse à l'égard de la beauté? Est-ce que l'impression de la laideur n'est pas détruite, comme celle de la beauté, par l'énumération successive de ses parties coexistantes? Elle l'est sans doute, et c'est-là précisément ce qui justifie Homère.

C'est précisément parce que la laideur se réduit, dans la description du poète, à l'apparition successive de plusieurs défauts cor-

porels, qu'elle devient pour lui de quelque usage : c'est parce qu'elle cesse en quelque sorte d'être laideur, par rapport à son effet. Ne pouvant l'employer pour elle-même, le poète s'en sert comme d'un ingrédient qui l'aide à produire en nous certaines sensations mixtes, dont il est obligé de nous occuper, faute de sensations purement agréables.

Ces sensations mixtes sont le ridicule et le terrible.

Homère a fait Thersite laid pour le rendre ridicule, mais la laideur seule n'auroit pas suffi. Elle n'est qu'une imperfection, et il faut, pour produire le ridicule, un contraste de perfections et d'imperfections. C'est ainsi que Mendelssohn l'explique[1]; et j'ajouterai que ce contraste ne doit point être trop tranchant; qu'il faut, pour parler la langue des peintres, que les couleurs opposées soient pourtant de nature à se fondre et se mêler. On a beau prêter à Esope la laideur de Thersite, Esope ne devient pas ridicule, parce qu'il conserve sa sagesse et sa probité. Ce fut une sotte farce monacale que de vouloir

[1] Philosophische schriften. Th. II. s. 23.

transporter à sa personne, par le moyen de la difformité, cette cause du rire (γελοιον) qui nous amuse dans ses contes ingénieux. Qu'une belle ame habite un corps difforme, les impressions de l'un et de l'autre n'en resteront pas moins séparées dans notre esprit. Le corps excitera le déplaisir et l'ame la bienveillance, sans que ces deux sentimens puissent s'allier pour produire une troisième affection mixte. Mais que le corps difforme soit en même temps infirme et maladif, qu'il trouble l'ame dans ses fonctions, qu'il soit capable de produire des préjugés à son désavantage: alors, et alors seulement, le déplaisir et la bienveillance pourront se confondre, mais le résultat de ce mélange ne sera point le rire; ce sera au contraire la pitié, et l'objet qui sans cela n'auroit eu des droits qu'à notre estime, en aura à notre intérêt. Pope, difforme et maladif, devoit être avec ses infirmités bien plus intéressant pour ses amis, que Wicherley pour les siens avec sa beauté et sa vigueur.

Mais si la laideur ne suffit pas pour rendre Thersite ridicule, elle est cependant une des causes nécessaires de cet effet. Il faut pour le produire, et la laideur de Thersite,

et l'accord de sa laideur avec son caractère, et le contraste de l'une et de l'autre avec l'opinion qu'il a de lui, et le résultat de ses discours malicieux qui n'est humiliant que pour lui seul, sans avoir d'ailleurs aucune suite funeste. Cette dernière circonstance est indispensable ; c'est ce qu'Aristote appelle Ου φθαρτικον [1], et qu'il exige comme condition nécessaire du ridicule : c'est aussi ce que demande Mendelssohn, en disant que le contraste dont il parle ne doit avoir ni trop d'importance, ni beaucoup d'intérêt pour nous. Supposons, en effet, que Thersite après ses invectives contre Agamemnon, n'en soit pas quitte pour quelques contusions et quelques bosses, supposons qu'il lui en coûte la vie.... pourrons-nous encore nous moquer de lui? Non sans doute; car ce rebut de l'humanité est pourtant un homme, dont la destruction nous paroîtroit toujours un plus grand mal que sa difformité et ses vices. Si l'on veut en faire l'épreuve, qu'on lise sa mort dans Quintus Calaber [a]. Achille a du regret d'avoir tué

[1] De poetica. cap. v.

[a] Paralipom. lib. I. v. 720-775.

Penthésilée : cette beauté nageant dans son sang qu'elle a si généreusement versé, réveille l'estime et la pitié dans l'ame du héros, et l'amour naît de la pitié et de l'estime. L'injurieux Thersite lui fait un crime de cet amour ; il déclame et s'emporte contre la volupté, qui fait commettre des folies à l'homme le plus sage :

.....ἠτ' ἀφρονα φωτα τιθησι
Και πινιτον περ ἐοντα.....

Achille s'irrite, et sans répondre un seul mot, il assène à Thersite un si terrible coup entre l'oreille et la mâchoire, que le malheureux vomit à la fois ses dents et son ame à travers des flots de sang. Quelle barbarie ! L'homicide et furieux Achille me devient plus odieux que l'envieux et grommelant Thersite. Les cris de joie que poussent les Grecs me révoltent, et je me range du parti de Diomède, qui tire déjà l'épée pour venger la mort de son parent. Car je sens que Thersite est aussi mon parent, qu'il est homme.

Supposons maintenant que les instigations de Thersite, dans l'Iliade, eussent produit une sédition. Supposons que le peuple en émeute se fût embarqué, qu'il eût aban-

donné ses chefs, que ceux-ci fussent restés en proie sur le rivage à la vengeance des ennemis, et que la justice divine eût puni ce forfait en faisant périr la flotte et l'armée: comment nous frapperoit alors la laideur de Thersite? Si la laideur impuissante à nuire peut être rendue ridicule, la laideur cruelle et puissante est toujours terrible. Je ne puis mieux expliquer ceci que par deux morceaux excellens pris dans Shakespear. Edmond, bâtard du comte de Glocester dans le roi Léar, n'est pas un moindre scélérat que Richard, duc de Glocester, qui se fraya par les crimes les plus horribles le chemin du trône où il monta sous le nom de Richard III. D'où vient que l'un ne m'inspire pas à beaucoup près le même effroi et la même horreur que l'autre? Richard étoit difforme; Edmond étoit beau. Lorsque j'entends le bâtard parler ainsi[1]:

Thou, Nature, art my goddess, to thy law
My services are bound; wherefore should I
Stand in the plague of custom, and permit
The curiosity of nations to deprive me,

[1] King Lear. Act. I. sc. II. Nature, tu es ma divinité suprême; c'est à toi que sont voués mes services.

For that I am some twelve, or fourteen moon-shines
Lag of a brother? why bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest madam's issue? why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired bed,
Go to the creating of a whole tribe of fops
Got 'tween a sleep and wake?

C'est un démon que j'entends, mais je le vois sous les traits d'un ange de lumière.

Pourquoi ramperois-je dans la route de la coutume, et permettrois-je aux conventions arbitraires des Nations de me priver de mon héritage, parce que je suis venu plus tard que mon frère de douze ou quatorze lunes? pourquoi ce nom de bâtard? pourquoi suis-je ignoble, lorsque les proportions de mon corps sont aussi bien formées, mon ame aussi noble et ma stature aussi parfaite que si j'étois né d'une honnête matrone? pourquoi me flétrissent-ils de noms injurieux, d'illégitime, d'ignoble, de bâtard? Ignoble! moi qui dans l'acte vigoureux et clandestin de la nature ai reçu une substance plus abondante et des élémens plus forts que n'en peut fournir un couple épuisé, qui va dans une couche insipide et languissante travailler sans plaisir à la création d'une race d'avortons, engendrés entre le sommeil et le réveil. (Trad. de Le Tourneur.)

Lorsque le duc de Glocester dit, au contraire [1] :

But I, that am not shap'd for sportive tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,
I, that am rudely stamp'd, and want love's majesty
To strut before a wanton ambling nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined to prove a villain.

---

[1] Richard III, act. I, sc. I. Mais moi, qui ne suis point formé pour ces jeux, ni tourné de façon à caresser de l'œil une glace amoureuse; moi, qui grossièrement moulé, ne puis déployer les graces de la galanterie devant une nymphe folâtre et légère; moi, en qui la nature a mutilé les belles proportions, à qui elle a malignement refusé des traits et une physionomie, objet défiguré, imparfait et jeté avant le terme sur ce monde vivant, à peine à demi ébauché, et encore d'une manière si défectueuse et si bizarre que les dogues mêmes,

C'est un démon infernal que j'entends et que je vois, et je le vois sous une forme qui ne devroit être qu'à lui seul.

XXIV.

Voilà comment le poète peut tirer parti de la laideur des formes : à quel usage le peintre pourra-t-il l'employer?

La peinture, comme étant l'un des arts d'imitation, peut sans doute exprimer la laideur; comme l'un des beaux arts elle s'y refuse. Dans sa première qualité, tous les objets visibles sont de son ressort; dans la seconde, elle se borne à ceux de ces objets qui produisent en nous des sensations agréables.

Mais, dira-t-on, n'est-il pas des sensations désagréables, qui nous plaisent dans l'imitation? Je l'avoue, mais toutes ne sont pas

---

si je m'arrête auprès d'eux, aboyent après moi; dans ces ébats efféminés de la paix, je n'ai aucun plaisir où je puisse occuper mes loisirs, à moins que je ne passe mon temps à suivre mon ombre au soleil et à anatomiser ma propre difformité. — Eh bien! puisqu'on m'a refusé les graces et le don de plaire aux belles, je suis déterminé à faire le rôle de méchant, et je voue ma haine aux frivoles amusemens de ce temps. (Trad. de le Tourneur.)

dans ce cas. Voici, par exemple, ce qu'un judicieux critique a observé sur le dégoût [1]. « L'image de la peur, dit-il, celles de la tristesse, de l'effroi, de la pitié, ne peuvent « être déplaisantes qu'autant que nous les « supposons produites par des maux réels. « Elles peuvent donc se résoudre en sensations agréables, par l'idée qu'elles n'ont « pour cause que l'illusion de l'art. Il n'en « est pas ainsi du dégoût. C'est une sensation déplaisante en elle-même et en vertu « des loix de l'imagination, soit que l'objet « qui nous en donne l'idée soit réel ou non. « Qu'importe à l'imagination blessée que l'art « trahisse son imposture? Ce qui la repousse « n'est point ici la supposition d'un mal « réel, mais l'image seule de ce mal, et « cette image est toujours réelle. La sensation du dégoût appartient donc toujours à « la nature et jamais à l'illusion ».

On doit en dire autant de la laideur. Elle blesse la vue, choque notre goût pour l'ordre et l'harmonie, et fait naître l'aversion, sans qu'il soit besoin d'avoir égard à la réa-

[1] Briefe die neueste litteratur betreffend, Th. v. s. 107.

lité de l'objet où on la trouve. Nous n'aimons à voir un Thersite ni dans la nature, ni dans un portrait. Et si le portrait nous déplaît moins, c'est simplement parce que nous avons la faculté de faire abstraction de sa laideur, pour nous amuser de l'habileté du peintre. Mais cet amusement même est à chaque instant interrompu par une réflexion immanquable, sur l'indigne emploi qu'on a fait de l'art; et il est bien difficile que cette réflexion ne tourne pas au détriment de l'artiste même.

Aristote explique autrement [1] pourquoi les choses que nous ne voyons dans la nature qu'avec répugnance, nous font plaisir dans l'imitation, quelque fidèle qu'elle puisse être. La raison qu'il en donne, c'est le desir général de connoître, qui appartient à l'homme. Nous sommes bien aises, dit-il, d'apprendre par des copies, τι ἑκαστον, ce qu'est chaque objet, ou de pouvoir y reconnoître que c'est tel ou tel objet, ὁτι ὁτος ἐκεινος. Mais on n'en peut rien conclure de favorable pour l'imitation de la laideur. C'est un plaisir de satisfaire notre desir d'apprendre, mais c'est

[1] De poetica, cap. IV.

un plaisir momentané et qui n'est qu'accidentel à l'objet qui le procure. Le déplaisir qui accompagne la vue de la laideur est, au contraire, permanent; il est essentiel à l'objet qui le réveille. Comment donc l'un et l'autre pourroient-ils se balancer? l'effet désagréable de la laideur sera encore moins adouci par le petit amusement que nous prenons à observer la ressemblance de l'imitation au modèle. Plus je compare cette laide copie à son laid original, plus je m'expose à l'effet de la laideur : bientôt le plaisir de la comparaison disparoît, et il ne me reste que la désagréable impression d'une laideur qu'on a doublée. Si l'on en juge par les exemples que cite Aristote, il paroîtra même qu'il n'a point entendu comprendre la laideur parmi les objets désagréables qui peuvent plaire dans l'imitation. Il nomme les bêtes féroces et les cadavres. Mais les bêtes féroces inspirent l'effroi indépendamment de la laideur de leurs formes, et c'est cet effroi, et non leur laideur, qui se résout par l'imitation en une sensation agréable. Il en est de même des cadavres : ce qui nous les rend un objet d'aversion dans la nature, c'est qu'ils excitent une pitié trop

pénible, c'est qu'ils nous rappellent d'une manière trop effrayante notre propre dissolution. Mais dans l'imitation, cette pitié perd ce qu'elle avoit de trop pénible, puisqu'elle n'a point pour cause un objet réel; et quant à l'idée de notre dissolution, elle peut être entourée de mille circonstances flatteuses qui nous la dérobent; ou bien elle peut être unie si inséparablement à ces circonstances, que l'ensemble au lieu de nous effrayer, auroit plutôt de l'attrait pour nous.

Ainsi la sensation désagréable que produit la laideur, n'étant pas de celles qui peuvent se changer, dans l'imitation, en sensations agréables, il s'ensuit que la laideur en elle-même ne peut être un des objets de la peinture, considérée comme l'un des beaux-arts: reste à savoir maintenant si la peinture, ainsi que la poésie, peut s'en servir comme d'ingrédient pour renforcer d'autres sensations.

La peinture peut-elle employer la laideur pour arriver au ridicule et au terrible? Telle est la question qui se présente à nous.

Je ne hasarderai point d'y répondre d'abord par une négative absolue. Il est certain que la laideur, sans le pouvoir de nuire, peut

devenir ridicule dans la peinture, sur-tout si l'on y joint la prétention aux graces et à la majesté : il est également certain que la laideur avec le pouvoir de nuire inspire l'effroi dans un tableau comme dans la réalité. Enfin, il est sûr que ce ridicule et ce terrible, qui par eux-mêmes appartiennent aux sensations mixtes, reçoivent par l'imitation un nouvel attrait, une nouvelle faculté de plaire.

Mais après ces concessions, il me reste encore un scrupule ; car la poésie et la peinture ne s'en trouvent pas moins ici dans des cas très-différens. En poésie, la laideur, comme nous l'avons observé, perd presque entièrement son effet désagréable, parce que ses parties coexistantes y sont rendues successives : sous ce rapport elle cesse en quelque sorte d'être laideur, et devient plus propre à s'unir intimement à d'autres attributs, pour produire une nouvelle sensation. En peinture, au contraire, la laideur agit avec toutes ses forces réunies, et leur effet n'est guère moindre que dans la nature même. Une laideur sans le pouvoir de nuire, n'y pourra donc pas rester long-temps ridicule. La sensation désagréable qu'elle

réveille prendra peu à peu le dessus, et ce qui d'abord n'étoit que grotesque, finira par n'être plus qu'affreux. Il en est ainsi de la laideur unie au pouvoir de nuire : l'effroi se dissipe insensiblement, et il ne reste que la difformité.

Ceci bien pesé, il paroîtra que le comte de Caylus a eu raison d'exclure l'épisode de Thersite, de ses tableaux tirés d'Homère. Mais est-on en droit pour cela de blâmer cet épisode dans Homère même? Je vois avec peine que cette opinion est celle d'un savant, qui d'ailleurs a le goût sûr et délicat[1]. Je me réserve de m'expliquer ailleurs plus au long sur cet article.

XXV.

Le critique déjà cité[2] remarque une seconde différence entre le dégoût et les autres affections désagréables de notre ame, différence qui se manifeste également à l'égard du déplaisir que l'aspect de la laideur nous cause.

---

[1] Klotzii Epistolæ Homericæ, p. 33 et seq.

[2] Briefe die neueste litteratur betreffend, Th. v. s. 103.

« Toute autre affection désagréable, dit-il, « peut souvent flatter notre ame, non-seu- « lement dans l'imitation, mais aussi dans « la réalité : cela vient de ce que le déplaisir « qui en résulte ne va jamais seul, et qu'au « contraire une certaine douceur se mêle « toujours à son amertume. La crainte mar- « che rarement sans un peu d'espoir; l'effroi « ranime toutes nos forces pour échapper « au danger; la colère est unie au desir de la « vengeance; la tristesse au souvenir agréable « de notre bonheur passé; la pitié est insé- « parable du sentiment tendre de la bien- « veillance ou de l'amour. L'ame a la faculté « de s'arrêter, tantôt à ce qui la flatte, tan- « tôt à ce qui la blesse dans chacune de ces « affections, et de se créer un mélange de « plaisir et de déplaisir, où elle trouve plus « d'attrait que dans une sensation purement « agréable. Il ne faut pas une bien grande « attention sur soi-même, pour avoir fait « plusieurs fois cette observation. Et d'où « viendroit, sans cela, que l'homme cour- « roucé préfère sa colère, et l'affligé son af- » fliction, à toutes les idées agréables par où « l'on prétend les tranquilliser? Mais il en « est tout autrement du dégoût et des sensa-

« tions qui s'y rapportent. L'ame n'y recon-
« noît aucun mêlange sensible de plaisir : la
« répugnance y domine seule, et voilà pour-
« quoi l'on ne sauroit imaginer aucune situa-
« tion dans l'imitation, ni dans la nature,
« où l'ame ne repousse avec aversion toute
« image de cette espèce. »

Parfaitement bien. Mais si le critique reconnoît lui-même qu'il existe des sensations qui ont du rapport avec le dégoût, et qui, comme lui, ne peuvent exciter que la répugnance, en est-il à qui ces caractères soient mieux applicables, qu'à la sensation produite par la laideur? Son aspect dans la nature n'excite pas la moindre apparence de plaisir, et comme dans l'imitation elle ne devient pas plus capable d'en produire, on ne peut pas plus imaginer pour elle que pour le dégoût, une situation où l'ame ne repousse pas avec aversion toute image qui la présente.

J'oserai même avancer, d'après ma propre manière de sentir, si du moins je l'ai assez bien examinée, que cette aversion qu'inspire la laideur, est absolument de la même nature que le dégoût; elle est le dégoût même à un degré inférieur. A la vérité, ceci

est en opposition avec une autre remarque de mon critique, lequel prétend que les sens les plus obtus, savoir le goût, l'odorat et le toucher, sont seuls exposés au dégoût; les premiers par une douceur outrée, qui dégénère en fadeur; le dernier par la trop grande mollesse des corps qui ne résistent point assez à nos fibres. « Ces objets, dit-il, de-
« viennent alors insupportables même à la
« vue, mais ce n'est qu'en vertu d'une asso-
« ciation d'idées, et parce que l'aspect de ces
« objets nous rappelle la sensation désagréable
« qu'ils nous causeroient par l'odorat, le
« goût et le toucher. Car il n'y a point, à
« proprement parler, d'objet de dégoût pour
« la vue. » Il me semble à moi qu'il seroit facile d'en citer. Une marque de feu sur le visage, un bec de lièvre, un nez écrasé et des narines ouvertes, voilà des traits de laideur qui n'offensent ni le goût, ni l'odorat, ni le toucher. Il n'en est pas moins certain que ce qu'ils nous font éprouver ressemble beaucoup plus au dégoût, que la sensation qui nous affecte à la vue de quelques autres difformités, comme d'une jambe torse, ou d'une bosse sur le dos. Plus notre tempérament sera délicat, plus les traits que je

viens de citer, nous feront éprouver les symptômes physiques qui précèdent le vomissement. Il est vrai que bientôt ces symptômes disparoîtront, et que le vomissement n'aura probablement pas lieu : mais cela vient de ce que ces objets ne frappent que la vue, sens qui embrasse en même temps d'autres détails de chaque objet, et d'autres objets, dont les impressions agréables affoiblissent et obscurcissent tellement celle-ci, qu'elle ne peut avoir un effet décisif sur notre physique. Les sens obtus, au contraire, le goût, l'odorat et le toucher, ne peuvent être distraits par d'autres objets de la sensation de dégoût qui les affecte : cette sensation doit par conséquent agir dans toute sa force, et il faut bien qu'elle soit accompagnée d'une secousse plus violente dans tout notre intérieur.

Au reste, on peut dire que le dégoûtant n'appartient pas plus aux arts d'imitation, que la laideur : et même, son impression désagréable étant beaucoup plus violente, il peut, moins encore que la laideur, être en lui-même un sujet de peinture ou de poésie. Cependant, comme il s'affoiblit considérablement, lorsqu'il n'est exprimé que par des

paroles, il me semble qu'on pourroit fort bien soutenir, que le poète peut employer au moins quelques traits de dégoût, à renforcer les mêmes sensations mixtes, pour lesquelles la laideur lui est d'un si grand secours.

Je dis que le dégoûtant peut renforcer le ridicule, ou bien que des idées de bienséance et de dignité, mises en opposition avec des circonstances dégoûtantes, deviennent ridicules. Aristophane seul en fourniroit beaucoup d'exemples. Je me souviens dans ce moment du petit animal qui vient troubler le bon Socrate dans ses contemplations astronomiques :

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεθη
Υπ' ἀσκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας ὁδους
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ηδην γαλεωτη καταχεσαντι Σωκρατες. [1]

---

[1] Nubes. v. 170-174.

UN DISCIPLE DE SOCRATE.

Il y a quelque temps qu'un lézard venimeux lui fit perdre un belle pensée.

STREPSIADE.

Comment, je vous prie?

Qu'on suppose que ce qui tombe dans la bouche ouverte du philosophe ne soit pas dégoûtant, et le ridicule disparoîtra. Les traits les plus comiques de ce genre, se trouvent dans le conte hottentot, intitulé Tquassouw et Knomquaiha, inséré dans le *Connoisseur*, feuille périodique anglaise, qu'on attribue au lord Chesterfield. On connoît la malpropreté des Hottentots; on sait combien de choses ils tiennent pour belles, élégantes et même sacrées, qui n'excitent en nous qu'un suprême dégoût. Un nez écrasé, des mamelles flasques et pendantes, un corps entièrement couvert d'un enduit de graisse et de suie, recuit pour ainsi dire au soleil, des cheveux dégouttans de graisse, des jambes et des bras entourés d'intestins en guise

---

LE DISCIPLE.

Comme il observoit le cours et les révolutions de la lune, et qu'il avoit la bouche ouverte, cette bête y fit tomber son ordure du haut du toit.

STREPSIADE.

Ah! le charmant lézard, qui fait dans la bouche de Socrate!

(Trad. de mad. Dacier. Théâtre des Grecs. *Par.* 1788. tome XI.)

de bracelets..... Qu'on se figure qu'un pareil ensemble devienne l'objet d'un amour tendre, ardent, respectueux : qu'on entende exprimer tous ces détails dans le langage noble et grave de l'admiration, et qu'on tâche de ne pas rire ! [1]

---

[1] The Connoisseur, vol. 1, n° 21. Voici comment est décrite la beauté naturelle de Knomquaiha, en parlant de l'impression qu'elle fit sur Tquassouw : « Il « fut frappé de la couleur luisante de son teint, aussi « brillant que le jais qui couvre en duvet les noirs « cochons de *Hessaqua*. Il fut ravi d'admiration en « contemplant le cartilage écrasé de son nez, et reposa « ses yeux avec enchantement sur les flasques beautés « de sa gorge qui descendoit jusqu'au nombril ». Voyons maintenant tout ce que l'art avoit fait pour mettre tant de charmes dans leur plus beau jour. « Elle com- « posa un vernis de la graisse des chèvres, mêlée avec « de la suie, et s'en frotta tout le corps, se tenant ex- « posée aux rayons du soleil. Elle consolida les boucles « de ses cheveux avec de la graisse fondue, et sut les « colorer avec la poussière jaune du *Buchu*. Son visage « qui brilloit comme l'ébène le mieux poli, étoit agréa- « blement diversifié par des marques de terre rouge, « et ressembloit aux voiles noirs de la nuit lorsqu'ils « sont parsemés d'étoiles. Elle saupoudra ses membres « de cendre et les parfuma de fiente de civette. Autour « de ses jambes et de ses bras étoient entrelacés les in- « testins brillans d'une genisse. A son col pendoit une

Il me semble que le dégoûtant s'allie encore mieux, et d'une manière plus intime, avec le terrible. Ce que nous appelons l'horreur, n'est autre chose que le terrible dégoûtant. Longin [1] désapprouve, il est vrai, ce trait d'Hésiode, en parlant de la déesse Achlys : Τῆς ἐκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον : [2]

Une puante humeur lui coule des narines.

BOILEAU.

« poche, faite de l'estomac d'un chevreau. Les ailes « d'une autruche ombrageoient les deux promontoires « charnus de sa partie postérieure, et par-devant elle « portoit un tablier fait des oreilles hérissées d'un « lion ». Ajoutons encore la cérémonie du mariage de ce couple amoureux. « Le *Surri*, ou grand-prêtre, « s'approcha des amans et chanta d'une voix grave, « qu'accompagnoit le bourdonnement mélodieux du « gomgom, la liturgie nuptiale : en même temps, sui- « vant les rites de la Caffrerie, il les arrosa abondam- « ment de la bénédiction urinaire. L'époux et l'épouse « se frottèrent avec ravissement de cette précieuse « liqueur, et les gouttes amères et salées couloient le « long de leurs corps comme la blanche écume des « vagues sur les rochers de *Chirigriqua* ».

[1] Du sublime. ch. VII.

[2] Scut. Hercul. v. 266. Cette Achlys est appelée par Lessing, la Tristesse, et par Boileau, la déesse des Ténèbres, ce qui me paroît plus conforme à l'étymologie. (N. du Trad.)

mais c'est, je pense, parce qu'ici le dégoûtant n'ajoute rien au terrible, condition nécessaire pour le faire supporter. Il n'auroit point blâmé, dans Sophocle, la description de la caverne de Philoctète. Pyrrhus n'y découvre aucunes provisions, aucune des commodités ordinaires de la vie, si ce n'est un lit de feuilles sèches et froissées, une coupe informe de bois, et un misérable foyer : tels sont les trésors d'un malheureux infirme et abandonné! Comment le poète terminera-t-il ce tableau touchant et terrible? Par un trait de dégoût. Tout-à-coup Pyrrhus tressaille, et s'écrie : Ah!.... des lambeaux mis à sécher! ils sont pleins de sang et de pus! [1]

De même, dans Homère, Hector traîné autour des murs de Troie devient un objet de dégoût, par le sang et la poussière qui défigurent son visage, qui souillent sa barbe et ses cheveux :

Squallentem barbam et concretos sanguine crines. [2]

comme dit Virgile. Mais cet objet n'en est

[1] Philoctet. v. 31. et seq.

[2] Æneid. lib. II. v. 277.

que plus propre à inspirer la terreur et la pitié. Qui n'éprouve pas du dégoût, en se figurant la punition de Marsyas, telle qu'elle est décrite dans Ovide :

Clamanti cutis est summos derepta per artus :
Nec quidquam nisi vulnus erat : cruor undique manat:
Detectique patent nervi : trepidæque sine ulla
Pelle micant venæ : salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras. [1]

Mais qui ne sent aussi que le dégoûtant est ici à sa place? Il porte le terrible jusqu'à l'horreur; et l'horreur, même dans la nature, lorsqu'elle réveille notre pitié, n'est pas un sentiment entièrement désagréable : elle doit l'être bien moins dans l'imitation. Il est inutile d'en accumuler ici les exemples. Mais je dois faire encore une observation : c'est qu'il existe un genre de terrible, auquel le poète ne peut atteindre que par le moyen du dégoûtant. Je veux parler du terrible de la faim. Nous n'avons, en effet, qu'une

[1] Metamorph. lib. VI. v. 397. Sa peau, malgré ses cris, fut arrachée de tous ses membres : tout son corps n'étoit qu'une plaie : le sang coule de tous côtés : ses nerfs restent à nu : on voit à découvert palpiter ses veines et ses viscères : on pourroit compter les fibres de son sein.

manière d'exprimer, même dans la conversation, les horreurs de la famine. C'est de raconter à quels alimens peu solides, malsains et sur-tout dégoûtans, on a été forcé de recourir pour appaiser son estomac. L'imitation ne pouvant nous faire éprouver la sensation même de la faim, elle se sert d'une autre sensation désagréable, mais qui, lorsque la faim est portée à l'extrême, nous paroît un moindre mal. Elle cherche à produire en nous cette dernière sensation, afin de nous faire concevoir combien celle-là doit être horrible, qui nous fait compter pour rien le dégoût. Ovide dit, en parlant de la nymphe que Cérès députe vers la Faim : [1]

Hanc (famem) procul ut vidit.....
...Refert mandata Deæ; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem.

Exagération contre nature! L'aspect d'un

[1] Metam. lib. VIII. v. 809. L'Oréade l'ayant vue de loin, lui rend les ordres de la déesse; et le moment qu'elle y employa, quoiqu'elle se tînt éloignée, quoique ce moment n'eût presque pas duré, lui fit pourtant sentir la faim.

affamé, fût-ce la faim personnifiée, n'a point cet effet contagieux : il excite la pitié, l'horreur, le dégoût et jamais la faim. Ovide n'a point épargné cette horreur, lorsqu'il a peint la faim elle-même; et dans l'histoire d'Erésichton, les traits dégoûtans sont les plus forts, tant chez lui que chez Callimaque. Dans le poète grec, Erésichton, après avoir épuisé tous les autres alimens, n'épargne pas même la genisse que sa mère nourrissoit pour être sacrifiée à Vesta. Il tombe ensuite sur les chevaux, sur les chats, et va enfin mendier [1] dans les rues les miettes des tables, et les restes dégoûtans de tous les repas. Dans Ovide, il déchire enfin à belles dents, ses propres membres, pour nourrir son corps aux dépens de son corps.

Vis tamen illa mali postquam consumpserat omnem
Materiam.....

---

[1] Hymn. in cererem. v. 111-116.

Και ταν βων ἐφαγεν, ταν Ερσιᾳ ἐτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αἰλυρον, ταν ἐτρεμε θηρια μικρα —
Και τοθ' ὁ τω βασιληος ἐνι τριοδοισι καθησο
Αιτιζων ἀκολως τε και ἐκβολα λυματα δαιτος.

Ipse suos artus lacero divellere morsu
Cœpit, et infelix minuendo corpus alebat.

Les Harpies ne sont peintes si sales et si puantes, que pour donner plus d'horreur à la famine qui désole ceux dont elles dérobent les alimens. Ecoutons les plaintes de Phinée dans Apollonius : « Elles me laissent, il est « vrai, quelques morceaux misérables, mais « qu'elles ont infectés d'une exhalaison fé- « tide, impossible à supporter, et dont nul « mortel ne pourroit endurer l'approche, « eût-il un cœur de diamant. Mais moi, la « cruelle nécessité de la faim me force de « demeurer, et d'appaiser, en dévorant ces « horribles restes, la rage de mon estomac. »[1]

Je voudrois pouvoir excuser de la même manière l'apparition dégoûtante des Harpies dans l'Enéïde; mais là ce n'est point une famine présente et réelle qu'elles occasionnent,

---

[1] Argonaut. lib. II. v. 228-33.

Τυτθον δ' ἠν ἀρα δηπου' ἐδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεοντε και ὰ τλητον μενος ὀδμης.
Ου κε τις ὸδε μινυνθα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Ουδ' ἐι οἱ ἀδαμαντος ἐληλαμενον κεαρ ειη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἐπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακη ἐν γαστερι θεσθαι.

mais une famine prochaine qu'elles prédisent, et de plus la prophétie même est ensuite éludée par un jeu de mots.

Le Dante, avant de nous raconter comment Ugolino est mort de faim, nous prépare aussi à cette histoire, par la situation si horrible et si dégoûtante où il nous le montre en enfer, avec son persécuteur. Le récit même de sa faim n'est pas dénué de traits de dégoût, et nous en sommes sur-tout frappés, quand les enfans s'offrent à servir d'aliment à leur père. Je cite en note un passage tiré d'un drame de Beaumont et Fletcher, qui seul auroit pu tenir lieu de tous les autres exemples, si je n'étois obligé moi-même d'y reconnoître trop d'exagération gg.

Venons à l'emploi des objets dégoûtans dans la peinture. Quand même il seroit prouvé qu'il n'y a point, à proprement parler, de pareils objets pour la vue (lesquels seroient expressément interdits à la peinture, considérée comme l'un des beaux-arts), elle ne devroit pas moins éviter tout objet dégoûtant, pour quelque sens qu'il le soit, parce qu'en vertu de l'association des idées, il le devient aussi pour la vue. Pordenone, dans un tableau de la sépulture du Christ, a peint

un des assistans se tenant les narines bouchées. Richardson le blâme [1], parce qu'il n'y avoit pas assez long-temps que le Christ étoit mort, pour que son corps commençât à se corrompre. Mais il croit qu'en peignant la résurrection du Lazare, il est permis de donner cette même attitude à quelques-uns des assistans, parce qu'il est dit expressément dans l'historien, que le cadavre sentoit déjà mauvais. Pour moi, je ne le permettrois pas plus dans un cas que dans l'autre; ce n'est pas la puanteur seule qui est dégoûtante, l'idée de la puanteur l'est aussi, et nous évitons les lieux fétides, même lorsque nous sommes enrhumés. Mais la peinture, dira-t-on, ne veut pas employer le dégoûtant pour lui-même : elle ne veut s'en servir que comme la poésie, pour renforcer le ridicule et le terrible : Qu'elle le fasse donc à ses risques et périls! Au reste, ce que j'ai dit de la laideur peut s'appliquer ici avec encore plus de force. Le dégoûtant perd bien moins de son effet dans l'imitation qui le présente aux yeux, que dans celle qui s'adresse à l'ouïe. Il ne peut donc pas s'allier aussi

[1] Richardson, de la Peinture, t. I. p. 74.

intimement dans celle-ci aux élémens du ridicule et du terrible. Dès que la première surprise a cessé, dès que le premier regard de curiosité est satisfait, il se sépare de l'alliage, et reparoît dans sa repoussante nudité.

XXVI.

L'HISTOIRE de l'art chez les anciens, par M. Winckelmann, vient de paroître. Je ne ferai pas un pas de plus sans l'avoir lue. Quand on ne raisonne sur l'art que d'après des idées générales, on risque de s'engager dans des rêveries que l'on a tôt ou tard la confusion de voir réfuter par les ouvrages mêmes de l'art. L'antiquité a connu comme nous les rapports de la peinture à la poésie : elle ne les aura point rendus plus intimes qu'il ne convenoit à toutes deux. L'exemple des artistes anciens me dictera la conduite que doivent tenir les artistes en général : et quand un homme tel que M. Winckelmann porte le flambeau de l'histoire, la spéculation peut le suivre hardiment.

Lorsqu'on tient pour la première fois un livre important, on a coutume de le parcourir avant d'en commencer la lecture suivie.

Ce qui piquoit le plus ma curiosité dans celui-ci, c'étoit d'abord l'opinion de l'auteur au sujet du Laocoon; non pas quant au mérite de l'ouvrage, M. Winckelmann en a dit ailleurs son avis; mais sur le temps où il a été fait. De quel parti sera-t-il, disois-je? Penchera-t-il pour ceux qui veulent que Virgile ait eu ce groupe sous les yeux, ou pour ceux qui prétendent que les artistes ont travaillé d'après le poète?

Ni l'un, ni l'autre. L'auteur n'a point songé qu'il y eût imitation d'aucune part, et son silence est fort de mon goût. Car pourquoi cela seroit-il nécessaire? Il n'est point du tout impossible que le hasard, et non l'intention, ait produit, dans le tableau poétique et dans le groupe, les ressemblances que j'ai examinées. Rien n'empêche de croire que ni l'artiste, ni le poète, n'ont servi de modèle l'un à l'autre, ni même d'admettre qu'ils n'ont point travaillé d'après un modèle commun. Cependant si M. Winckelmann se fût laissé éblouir par la moindre lueur d'imitation, la première opinion auroit sans doute été la sienne; car il rapporte le Laocoon aux plus beaux temps de l'art chez les Grecs, à ceux où il atteignit sa plus grande perfec-

tion, en un mot, au siècle d'Alexandre.[1]

« Un ouvrage de ce siècle a été conservé, « dit-il, à l'admiration du monde, par un des- « tin favorable qui veilloit sur les arts, au « temps même de leur destruction, et qui « voulut qu'il restât une preuve de ce que « l'histoire nous raconte sur la beauté su- « prême de tant de chefs-d'œuvre anéantis. « Le groupe du Laocoon, exécuté par trois « artistes rhodiens, Agésandre, Apollodore[2] « et Athénodore, est très-vraisemblablement « de ce siècle, quoiqu'il ne soit pas possible « de déterminer, comme quelques-uns ont « voulu le faire, dans quelle Olympiade ces « artistes ont fleuri. »

Puis il ajoute dans une note : « On ne « trouve pas un mot dans Pline, sur le temps « où Agésandre et ses collaborateurs ont vécu. « Cependant Maffei, dans son explication des

---

[1] Geschichte der Kunst. s. 347.

[2] Au lieu d'Apollodore, il faut lire Polydore. C'est le nom que lui donne Pline, le seul auteur qui parle de ces artistes, et je ne sache pas qu'il y ait à cet égard de différence dans les manuscrits. Hardouin n'auroit pas manqué de le remarquer. Toutes les anciennes éditions portent Polydore. M. Winckelmann se sera sûrement trompé de nom en écrivant.

« anciennes statues, assure, comme s'il le « savoit, que ces artistes ont fleuri dans la « quatre-vingt-huitième Olympiade, et il a « été suivi en cela par d'autres écrivains, du « nombre desquels est Richardson. J'imagine « que Maffei ayant trouvé un Athénodore « parmi les élèves de Polyclète, l'a pris pour « un des artistes du Laocoon, et Polyclète « ayant fleuri dans la quatre-vingt-septième « olympiade, il a placé dans la suivante son « élève prétendu. Au moins, je ne vois pas « que Maffei pût avoir d'autres raisons de » l'opinion qu'il avance. »

Non, sans doute, il n'en pouvoit avoir d'autres. Mais pourquoi M. Winckelmann se contente-t-il d'exposer cette prétendue raison de Maffei, sans en donner la réfutation? Se réfute-t-elle d'elle-même? Pas tout-à-fait, à ce qu'il me semble ; car cette raison seule, et sans le secours d'aucune autre, forme toujours une petite probabilité, à moins qu'on ne puisse prouver d'ailleurs qu'Athénodore, l'élève de Polyclète, et Athénodore le collaborateur d'Agésandre, n'ont pu être la même personne. Et voilà ce qu'il est heureusement facile de démontrer, par la différence de leurs patries. Le premier étoit de Clitor en Arcadie,

d'après le témoignage formel de Pausanias [1]; le second, au contraire, étoit de Rhodes, selon Pline.

C'est sûrement sans intention que M. Winckelmann a négligé de réfuter invinciblement l'opinion de Maffei, en faisant usage de cette circonstance. Je crois, au contraire, qu'il s'en est fié à la solidité des raisons que lui-même tire de l'exécution du groupe, et qu'il fonde sur une connoissance de l'art qu'on ne sauroit lui contester. Fort de ces raisons, il n'a pas cru devoir s'inquiéter qu'il restât à l'opinion de Maffei quelque ombre de vraisemblance. Sans doute il a reconnu dans le Laocoon, trop de ces finesses de l'art (*argutiæ*) [2] propres à Lysippe, et que ce grand maître imagina le premier, pour croire que ce groupe lui pût être antérieur.

Mais en prouvant que le Laocoon n'est point antérieur au siècle de Lysippe, a-t-on prouvé aussi qu'il est à-peu-près du temps de ce sculpteur? qu'il est impossible qu'il soit d'un siècle beaucoup plus moderne? Ne par-

---

[1] Ἀθηνοδώρος δὲ καὶ Δαμιὰς — οὗτοι δὲ Ἀχαιοὶ εἰσιν ἐκ Κλειτορος. Phoc. cap. 9. p. 819. edit. Kuhn.

[2] Plin. lib. XXXIV. sect. 19. p. 653. edit. Hard.

lons pas de ceux qui s'écoulèrent encore avant l'établissement de la monarchie romaine, et pendant lesquels on vit l'art, en Grèce, tantôt languir et tantôt se relever. Mais pourquoi le Laocoon ne seroit-il pas un des fruits de cette émulation, que dut faire naître entre les artistes la magnificence prodigue des premiers empereurs? Pourquoi Agésandre et ses collaborateurs ne pourroient-ils point avoir été contemporains de Strongylion, d'Arcésilaus, de Pasitèles, de Posidonius et de Diogènes? N'estimoit-on pas, en partie, les ouvrages de ces artistes à l'égal de tout ce que l'art avoit jamais produit de meilleur? Et s'il nous restoit d'eux des monumens bien authentiques, mais qu'ignorant le siècle où ils ont vécu, on ne pût s'éclaircir à cet égard que par le mérite même de leurs ouvrages, ne faudroit-il pas une inspiration d'en haut pour empêcher le connoisseur de rapporter ces ouvrages au plus beau siècle de l'art, à celui que M. Winckelmann croit le seul digne d'avoir produit le Laocoon?

Il est vrai que Pline n'indique point expressément l'époque où fleurirent les artistes du Laocoon. Mais, en supposant qu'il fallût juger, par la teneur du passage entier où il

les nomme, s'il a voulu les placer parmi les artistes d'une certaine antiquité, ou parmi ceux qui de son temps étoient modernes, la vraisemblance me paroîtroit favoriser cette dernière opinion.

Voici le passage. Pline parle d'abord avec quelque détail des plus anciens et des plus habiles sculpteurs, tels que Phidias, Scopas et Praxitèle : ensuite, sans observer l'ordre chronologique, il nomme les autres, et en particulier ceux dont on voyoit quelque ouvrage à Rome; après quoi il continue ainsi : « [1] Nec multo plurium fama est, quorundam

[1] Plin. lib. xxxvi, sect. 4, p. 730. Il en est peu d'autres qui soient célèbres. Ce qui a nui à la gloire de quelques-uns, malgré l'excellence de leurs ouvrages, c'est d'y avoir travaillé en société. En parlant d'un tel morceau de sculpture, il ne seroit pas juste de ne citer qu'un de ses auteurs, et l'on ne veut pas s'arrêter à les nommer tous. Il en est ainsi du Laocoon, groupe qui est placé dans le palais de Titus, et qui surpasse toutes les autres productions de la peinture et de la sculpture. Il est composé d'un seul bloc, dont trois excellens sculpteurs de Rhodes, Agésandre, Polydore et Athénodore, tirèrent, par un travail commun, la figure du père, celle de ses fils et les prodigieux replis des serpens qui les enveloppent. De même, plusieurs autres artistes ont rempli les palais des Césars de statues très-

« claritati in operibus eximiis obstante nu-
« mero artificum, quoniam nec unus occu-
« pat gloriam, nec plures pariter nuncupari
« possunt, sicut in Laocoonte, qui est in
« Titi imperatoris domo, opus omnibus et
« picturæ et statuariæ artis præponendum.
« Ex uno lapide eum et liberos, draconum-
« que mirabiles nexus de consilii sententia
« fecere summi artifices, Agesander et Poly-
« dorus et Athenodorus Rhodii. Similiter
« palatinas domus Cæsarum replevere pro-
« batissimis signis Craterus cum Pythodoro,
« Polydectes cum Hermolao, Pythodorus
« alius cum Artemone et singularis Aphrodi-
« sius Trallianus. Agrippæ pantheum decora-
« vit Diogenes atheniensis, et caryatides in
« columnis templi ejus probantur inter pauca
« operum : sicut in fastigio posita signa, sed
« propter altitudinem loci minus celebrata. »

---

estimées; savoir, Cratère avec Pythodore, Polydectes avec Hermolaüs, un autre Pythodore avec Artémon, et Aphrodisius de Tralles, qui travailloit seul. Le Panthéon d'Agrippa fut décoré par Diogène l'athénien. Les caryatides qu'il plaça sur les colonnes de ce temple sont comptées parmi les meilleurs ouvrages, mais on en parle moins à cause de l'élévation où elles sont placées.

De tous les artistes nommés dans ce passage, Diogène l'athénien est celui dont le siècle est fixé le plus décidément. Il a décoré le Panthéon d'Agrippa; il vivoit donc sous Auguste. Mais que l'on pèse les expressions de Pline avec un peu d'attention, et l'on verra, je crois, qu'elles déterminent d'une manière aussi incontestable l'époque où vécurent Cratère et Pythodore, Polydecte et Hermolaüs, le second Pythodore et Artémon, ainsi qu'Aphrodisius de Tralles. Pline dit qu'ils remplirent les palais des Césars de statues très-estimées : *Palatinas domus Cæsarum replevere probatissimis signis.* Cela peut-il signifier seulement que ces palais étoient remplis de leurs excellens ouvrages; c'est-à-dire que les empereurs les avoient fait recueillir par-tout, et ensuite transporter à Rome pour l'ornement de leurs palais? Le sens évident de Pline est que ces artistes exécutèrent leurs ouvrages expressément pour les palais des empereurs, et que par conséquent ils ont vécu dans leur siècle. On pourroit prouver encore qu'ils n'ont travaillé qu'en Italie, par le silence que tous les autres écrivains gardent sur leur compte. S'ils eussent fleuri en Grèce, et dans des

temps antérieurs, Pausanias auroit vu sûrement quelqu'un de leurs ouvrages, et nous auroit conservé leurs noms. Il est vrai qu'il parle d'un Pythodore, [1] mais Hardouin a grand tort de le confondre avec aucun de ceux que Pline vient de nommer. Pausanias attribue au sien une statue de Junon qu'il vit à Coronée en Boétie, et il qualifie cette statue, ἄγαλμα ἀρχαῖον (figure antique), nom qu'il ne donne qu'aux productions des siècles les plus reculés et les plus grossiers de l'art, et qui précédèrent de beaucoup les Phidias et les Praxitèles. Est-ce donc d'ouvrages de cette espèce que les empereurs auroient orné leurs palais? Une autre conjecture d'Hardouin est encore moins fondée. Il soupçonne que l'Artémon du passage cité, pourroit être le même qu'un peintre de ce nom, dont Pline parle dans un autre passage. Une conformité de noms ne donne qu'une probabilité très-médiocre, laquelle n'autorise jamais à forcer le sens naturel d'un passage, lorsqu'il n'a point été corrompu.

Maintenant, s'il est hors de doute que Cratère et Pythodore, Polydecte, Hermolaüs et

[1] Bœotic. cap. XXXIV. p. 778. edit. Kuhn.

les autres ont vécu sous les empereurs, dont ils ont rempli les palais de leurs excellens ouvrages, il me semble qu'on ne sauroit assigner un autre siècle aux artistes que Pline nomme avant eux, et desquels il passe à eux par une simple transition de ressemblance, *similiter*. Or, ces artistes sont les auteurs du Laocoon. Il suffit d'un moment de réflexion pour être convaincu de ce que j'avance. Car si Agésandre, Polydore et Athénodore étoient aussi anciens que M. Winckelmann le prétend, quelle apparence qu'un écrivain tel que Pline, pour qui la précision du style étoit un point important, eût passé de ces artistes aux sculpteurs les plus modernes, par une transition aussi brusque que ce mot, *similiter*?

Mais, dira-t-on, la ressemblance indiquée par ce mot n'a point rapport aux siècles dans lesquels ces différens artistes ont vécu : elle se rapporte à une autre circonstance qui leur est commune, indépendamment de leur plus ou moins d'antiquité. Pline parle ici d'artistes qui ont travaillé en commun, et que cette communauté de travaux a privés en partie de la célébrité qui leur étoit due. Leurs noms ont été négligés, dit-il, parce qu'il n'eût pas été juste d'attacher à un seul tout

l'honneur de l'ouvrage commun, et parce qu'il étoit trop long de nommer tous les collaborateurs l'un après l'autre. (*Quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt.*) Tel a été le sort des auteurs du Laocoon, et de plusieurs autres artistes employés par les empereurs à la décoration de leurs palais.

Je ne m'y oppose point. Mais dans cette supposition, il sera encore très-vraisemblable que Pline, dans cet endroit, n'a entendu parler que des artistes les plus modernes qui avoient travaillé en commun. En effet, s'il eût voulu y comprendre ceux des anciens qui se trouvoient dans le même cas, pourquoi se fût-il borné aux artistes du Laocoon? Pourquoi n'en auroit-il pas nommé d'autres? Onatas et Callitèles, Timoclès et Timarchides, ou les deux fils de ce dernier, dont on voyoit à Rome un Jupiter qu'ils avoient exécuté ensemble! [1] M. Winckelmann dit lui-même qu'on feroit un long catalogue de pareils ouvrages des plus anciens, qui avoient eu plusieurs auteurs. [2] Et la mémoire de Pline ne

[1] Plin. lib. xxxvi. sect. 4. p. 730.

[2] Geschichte der Kunst. th. II. s. 331.

lui en auroit fourni qu'un seul exemple? Il n'auroit cité qu'Agésandre et ses collaborateurs? Rien de moins vraisemblable, à moins de supposer avec moi qu'il s'est expressément borné dans ce passage aux artistes des derniers temps.

Au reste, si une conjecture acquiert d'autant plus d'autorité, qu'elle sert à résoudre de plus grandes difficultés et en plus grand nombre, nulle ne méritera plus de croyance à ce titre, que celle qui fait vivre sous les premiers Césars les auteurs du Laocoon. En effet, s'ils avoient fleuri en Grèce, dans le siècle où les place Winckelmann, si c'étoit en Grèce qu'ils eussent exécuté ce fameux groupe, qu'y auroit-il de plus étonnant que le silence des auteurs grecs sur un pareil ouvrage? (*opere omnibus et picturæ et statuariæ artis præponendo?*) Quoi de plus extraordinaire que de supposer, comme il faudroit le faire aussi, que ces grands sculpteurs n'avoient fait aucun autre ouvrage, ou que tous avoient échappé, comme leur Laocoon, aux recherches de Pausanias qui voyagea dans toute la Grèce? A Rome, au contraire, le plus magnifique chef-d'œuvre pouvoit être long-temps ignoré: et quand on supposeroit

le Laocoon fait du temps d'Auguste, on ne devroit point être étonné que Pline soit le premier qui en parle, ni même qu'il soit le seul. Qu'on se rappelle seulement ce qu'il dit au sujet d'une Vénus de Scopas, qui étoit à Rome dans un temple de Mars : *quemcunque alium locum nobilitatura. Romæ quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt : quoniam otiosorum et in magni loci silentio apta admiratio talis est.* [1]

Ce que j'ai dit jusqu'à présent, fera sans doute plaisir à ceux qui regardent le groupe du Laocoon comme une imitation de la description de Virgile. Je pourrois y ajouter une autre conjecture, qui probablement ne leur déplaira pas non plus. Ne pourroit-on pas supposer que ce fut Asinius Pollion qui fit exécuter par les sculpteurs grecs le Laocoon

[1] Elle suffiroit pour illustrer toute autre ville. A Rome, elle est comme effacée par la grandeur des autres monumens : de plus, l'accumulation des affaires et des devoirs y détourne les hommes de la contemplation de pareils objets, qui demandent, pour être admirés comme il convient, du loisir, de la solitude et du silence. (Plin. loc. cit. p. 727.)

du poète? Pollion étoit son ami particulier, il lui survécut, et même il est vraisemblable qu'il écrivit un ouvrage exprès sur l'Énéide. Car Servius [1], dans son commentaire, cite plusieurs remarques de lui, qui ne pouvoient guère se trouver que dans un ouvrage de ce genre. De plus, Pollion étoit amateur des beaux-arts; il étoit même connoisseur. Il possédoit une riche collection des plus beaux morceaux antiques. Il en faisoit exécuter de nouveaux par les artistes de son temps : et si l'on en juge par le goût qu'il mettoit dans ses choix, un morceau aussi hardi que le Laocoon étoit absolument dans son genre : *ut fuit acris vehementiæ, sic quoque spectari monumenta sua voluit.* [2] Cependant il paroît qu'au temps de Pline, lorsque le groupe du Laocoon se voyoit dans le palais de Titus, le cabinet de Pollion existoit encore dans son entier, conservé dans

[1] Ad vers. 7. lib. II. Æneid. *et particulièrement :* Ad vers. 183. lib. XI. On auroit donc raison d'ajouter un tel ouvrage à la liste des écrits de Pollion que nous avons perdus.

[2] Plin. lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. Il voulut que l'on reconnût dans ses monumens l'ardeur et la force de son génie.

un lieu à part; et cette observation feroit perdre à ma conjecture une partie de sa vraisemblance. Mais pourquoi Titus lui-même n'auroit-il pu faire ce que nous voulions attribuer à Pollion?

XXVII.

Mon opinion, que les artistes du Laocoon fleurirent sous les premiers empereurs, ou du moins qu'ils ne sont pas aussi anciens que M. Winckelmann veut les faire, se trouve confirmée par une découverte de notre siècle, que M. Winckelmann lui-même a publiée le premier. Voici comme il s'exprime dans son histoire de l'art : [1]

« En 1717, le cardinal Alexandre Albani « découvrit auprès de *Nettuno* (jadis Antium) « sous une grande voûte, que la mer avoit « recouverte, une base de ce marbre d'un « noir grisâtre, que l'on nomme aujourd'hui « *Bigio*, laquelle avoit servi à soutenir une « figure. Sur cette base, on lit l'inscription « suivante :

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ.

[1] Geschichte der Kunst. th. II. p. 347.

« *Athanodore fils d'Agésandre, de Rho-*
« *des, l'a fait.* Nous apprenons par-là que le
» père et le fils travaillèrent au Laocoon,
« car l'Athanodore de cette inscription ne
« sauroit être un autre que celui dont parle
« Pline; et Apollodore (Polydore) étoit pro-
« bablement un autre fils d'Agésandre. Nous
« apprenons de plus qu'il est faux qu'on ne
« connût que trois ouvrages de l'art où les
« auteurs eussent inscrit le prétérit passé du
« verbe *faire* (εποιησε), comme Pline le pré-
« tend. Les autres artistes, dit-il, s'étoient
« servis, par modestie, de l'imparfait εποιει,
« *faciebat* (il faisoit.)

M. Winckelmann trouvera peu de contradicteurs de sa première assertion, que l'Athanodore de l'inscription qu'il rapporte, est le même que Pline nomme comme un des auteurs du Laocoon. Athénodore et Athanodore ne sont qu'un seul et même nom, car les Rhodiens se servoient du dialecte Dorique. Mais je ne puis laisser passer, sans quelques observations, les conséquences qu'il en tire.

La première, savoir qu'Athénodore étoit fils d'Agésandre, est cependant très-vraisem-

blable ; [1] mais elle n'est point incontestable. On sait qu'il y eut des artistes anciens qui, au lieu d'ajouter à leur nom celui de leur père, y joignirent celui de leurs maîtres : et ce que Pline dit des deux frères Apollonius et Tauriscus ne comporte guère une autre explication. [2]

Mais quoi ! cette inscription démentiroit en même temps ce qu'a dit Pline, qu'on ne connoissoit que trois ouvrages de l'art où les auteurs eussent inscrit le passé absolu du verbe *faire !* (ἐποιησε au lieu d'ἐποιει) Cette inscription le réfuteroit ! Et pourquoi faut-il que ce soit celle-là qui nous apprenne ce que d'autres auroient pu nous apprendre depuis long-temps? N'a-t-on pas trouvé sur la statue de Germanicus Κλεομενης... ἐποιησε ? sur ce qu'on appelle l'apothéose d'Homère Αρχελαος ἐποιησε? sur le fameux vase de Gaëte Σαλπιων ἐποιησε, et ainsi de plusieurs autres ? [3]

---

[1] L'inscription porte seulement d'après l'usage de la langue grecque, Athanodore d'Agésandre : *Athanodorus Agesandri :* le mot *fils* est sous-entendu, et l'on va voir que selon Lessing, c'étoit quelquefois le mot *disciple* qui pouvoit l'être. (Note du trad.)

[2] Lib. xxxvi. Sect. 4. p. 730.

[3] *Voyez* le Catalogue des inscriptions des anciens

M. Winckelmann peut répondre : Qui sait tout cela mieux que moi? La cause de Pline n'en devient que plus mauvaise; son assertion n'en est que plus souvent contredite et plus sûrement réfutée.

C'est ce qu'il faut voir; car enfin s'il se trouvoit que M. Winckelmann eût fait dire à Pline plus qu'il n'a réellement dit; si par conséquent les exemples cités ne réfutoient, au lieu d'une assertion de Pline, que l'extension qu'y a voulu donner M. Winckelmann? la question changeroit de face; et c'est ce qu'il est facile de faire voir, en examinant le passage de Pline dans son entier. Pline, dans sa dédicace à l'empereur Titus, parle de son ouvrage avec la modestie d'un homme qui savoit mieux qu'aucun autre combien il étoit encore loin de la perfection. Il trouve un exemple remarquable de cette modestie parmi les Grecs... Après s'être arrêté un moment aux titres fanfarons de plusieurs de leurs livres (*inscriptiones propter quas vadimonium*

---

monumens de l'Art dans Max. Gudius (*ad Phædri Fab. 5. lib 1.*) et consultez en même temps ce qu'en a dit Gronovius (*Præf. ad tom. IX. Thesauri antiquit. græc.*).

deseri possit), il ajoute : [1] « Me vero non « pœnitet nullum festiviorem excogitasse ti- « tulum. Et ne in totum videar græcos insec- « tari, ex illis nos velim intelligi pingendi « fingendique conditoribus, quos in libellis

[1] Lib. 1. p. 5. edit. Hard. Pour moi, je ne suis pas fâché de n'avoir pas imaginé un titre plus élégant pour mon ouvrage. Et afin qu'il ne semble pas que j'attaque les Grecs en tout, je serai bien aise qu'on pense que j'ai imité en cela ces fondateurs de l'art de sculpter et de peindre que vous trouverez cités dans ces livres. Vous y verrez qu'à leurs ouvrages les mieux finis, à ceux qu'on ne se lasse point aujourd'hui d'admirer, ils ne mettoient qu'une inscription provisoire, comme *Apelles le faisoit, Polyclète le faisoit;* voulant faire entendre en quelque sorte que l'art ne les avoit encore qu'ébauchés, et qu'ils n'étoient point parvenus à leur perfection. Ils se ménageoient ainsi un retour à l'indulgence, au milieu même de la diversité des critiques auxquelles leurs ouvrages étoient exposés, en laissant croire qu'ils en auroient corrigé les défauts s'ils avoient vécu. Modestie louable, d'avoir indiqué par ces inscriptions chacun de leurs ouvrages comme le dernier, demeuré imparfait par la mort de l'artiste. Trois, sans plus, si je ne me trompe, portèrent une inscription absolue et qui annonçoit la perfection : *un tel l'a fait*, et je les citerai en leur lieu. Mais en témoignant ainsi leur confiance et leur sécurité, les auteurs de ces morceaux s'attirèrent beaucoup d'envie.

« his invenies absoluta opera, et illa quoque « quæ mirando non satiamur, pendenti ti- « tulo inscripsisse : ut *Apelles faciebat*, aut « *Polycletus :* tanquam inchoata semper arte « et imperfecta : ut contra judiciorum varie- « tates superesset artifici regressus ad veniam, « velut emendaturo quidquid desideraretur, « si non esset interceptus. Quare plenum « verecundiæ illud est, quod omnia opera « tanquam novissima inscripsere, et tanquam « singulis fato adempti. Tria non amplius, ut « opinor, absoluta traduntur inscripta : *ille* « *fecit*, quæ suis locis reddam : quo apparuit « summam artis securitatem auctori placuis- « se, et ob id magna invidia fuere omnia ea. »

Je demande qu'on fasse attention à ces mots de Pline : *pingendi fingendique conditoribus*. Il ne dit point que la coutume de se servir de l'imparfait, dans les inscriptions, ait été générale, qu'elle ait été observée par tous les artistes, et dans tous les temps. Il dit expressément qu'il n'y eut que les anciens artistes, les fondateurs des arts du dessin, *pingendi fingendique conditores*, Apelles, Polyclète et leurs contemporains, qui montrèrent cette sage modestie : et puisqu'il ne nomme que ceux-là, il donne tacitement,

mais assez clairement, à entendre que leurs successeurs, et sur-tout ceux des derniers temps, s'exprimèrent avec plus d'assurance.

Dans cette supposition, dont la solidité ne peut être contestée, on peut laisser à l'inscription de Nettuno toute son authenticité, l'on peut admettre que l'Athénodore dont elle parle, est celui du Laocoon, sans que l'assertion de Pline sur les trois ouvrages de l'art, dont les inscriptions portoient seules le passé absolu du verbe *faire*, perde rien de son autorité. Pline n'entendoit parler que des ouvrages des anciens artistes, des contemporains d'Apelles, de Polyclète, de Lysippe et de Nicias. Mais il est vrai qu'alors on ne pourra plus supposer qu'Athénodore et ses collaborateurs fussent du nombre de ses contemporains, comme M. Winckelmann l'avance; et il faudra, au contraire, raisonner ainsi: S'il est vrai que parmi les ouvrages des anciens artistes, d'Apelles, de Polyclète et des autres du même temps, il ne s'en trouvât guère que trois dont l'inscription portât le passé absolu du verbe *faire;* s'il est vrai que Pline les ait nommés tous les trois [hh]; il s'ensuit qu'Athénodore, qui n'est l'auteur d'aucun des trois, et qui s'est pourtant servi

du passé absolu dans les inscriptions de ses ouvrages, ne peut être du nombre de ces anciens maîtres, ne peut avoir été contemporain de Lysippe et d'Apelles, et qu'il doit avoir vécu plus tard.

En un mot, je crois qu'on pourroit poser comme une règle très-sûre, que tous les artistes qui ont employé le passé absolu de *faire* (ἐποιησε) ont vécu long-temps après le siècle d'Alexandre, sous le règne des premiers Césars, ou un peu auparavant. La chose est prouvée pour Cléomènes, le premier des trois que nous avons cités; elle est très-vraisemblable à l'égard d'Archélaüs; et quant à Salpion il est au moins impossible de démontrer le contraire. Il doit en être ainsi de tous les autres, sans qu'Athénodore puisse être excepté.

J'en fais juge M. Winckelmann lui-même; mais je proteste d'avance contre la réciprocité de mon assertion. Si tous les artistes qui se sont servis du passé absolu (ἐποιησε) sont des temps modernes, il ne s'ensuit pas que tous ceux qui ont employé l'imparfait (ἐποιει) soient des premiers temps. Il peut y avoir eu, parmi les derniers artistes, des hommes doués de cette modestie qui sied si bien aux

grands talens; et il peut y en avoir eu d'autres qui ont feint de la posséder.

XXVIII.

Le gladiateur Borghèse [1] étoit, après le Laocoon, l'objet sur lequel j'étois le plus curieux d'apprendre l'opinion de M. Winckelmann. Je crois avoir fait une découverte sur

---

[1] Nous avons conservé cet article qui concerne la statue vulgairement nommée le gladiateur Borghèse, quoique l'opinion énoncée par M. Lessing ait été réfutée par d'autres antiquaires, et que lui-même y eût renoncé. C'est un exemple assez instructif du risque où l'on est de se tromper, quand on ne raisonne que sur des conjectures. Celle-ci est sans doute extrêmement plausible, et il est difficile de mettre plus de sagacité et d'employer plus de savoir à la soutenir : au reste, on n'a point encore donné de *nom propre* au prétendu gladiateur. De toutes les opinions des savans, la plus vraisemblable nous paroît être celle du célèbre antiquaire Visconti. Il pense que cette statue représente un héros combattant contre une amazone : un *héros*, parce que la nudité de la statue annonce un sujet pris dans les temps *héroïques ; combattant contre une amazone*, parce que l'attitude est celle d'un guerrier qui se défend contre un adversaire à cheval, et que dans les temps héroïques on ne connoît que les amazones qui combattissent à cheval. (Note du Trad.)

ce prétendu gladiateur, et j'en suis tout aussi fier qu'on peut l'être. J'avois peur que M. Winckelmann ne m'eût prévenu ; j'ai vu le contraire, et si quelque chose pouvoit me faire douter de ma découverte, ce seroit précisément ce qui m'a ôté ma peur.

« Quelques-uns, dit M. Winckelmann [1], « font de cette statue un discobole, c'est-à- « dire un homme qui lance un disque ou un « palet de métal. C'étoit l'opinion de l'illustre « M. de Stosch, dans une lettre qu'il m'a « écrite; mais il paroît qu'il n'avoit point « assez réfléchi à l'attitude que doit avoir une « telle statue. Celui qui veut lancer quel- « que chose doit retirer le corps en arrière, « et au moment où le jet a lieu de la main « droite, tout le poids du corps repose sur la « cuisse du même côté, et la jambe gauche « est oisive. Ici c'est tout le contraire. La fi- « gure entière se jette en avant, et repose « sur la cuisse gauche, tandis que la jambe « droite s'étend en arrière de toute sa lon- « gueur. Le bras droit est moderne. On lui a « mis un morceau de lance à la main; et l'on « voit encore au bras gauche la courroie du

[1] Geschichte der Kunst. th. II. s. 394.

« bouclier qu'il portoit. Maintenant, si l'on « considère que la tête et le regard se portent « en haut, et que la figure paroît vouloir se « garantir avec son bouclier, de quelque « chose qui vient aussi d'en haut, on trou- « vera beaucoup plus raisonnable de prendre « cette statue pour celle d'un soldat qui s'étoit « distingué dans une occasion périlleuse. Il « est probable que jamais les gladiateurs n'ob- « tinrent des Grecs les honneurs d'une statue, « et cet ouvrage paroît antérieur à l'introduc- « tion des gladiateurs chez les Grecs. »

On ne sauroit mieux juger. Cette statue n'est pas plus un gladiateur qu'un discobole; c'est vraiment celle d'un guerrier qui s'est distingué dans une occasion périlleuse, et dans une attitude semblable. Mais comment M. Winckelmann s'étant trouvé si heureusement sur la voie, n'est-il pas allé plus loin? Comment n'a-t-il pas songé au guerrier qui, dans cette même attitude, empêcha la déroute entière d'une armée, et auquel sa patrie reconnoissante éleva une statue, précisément aussi dans cette position?

En un mot, cette statue représente Chabrias.

Ma preuve est le passage suivant de Corne-

lius Nepos, dans la vie de ce général [1]. « Hic « quoque in summis habitus est ducibus ; « resque multas memoria dignas gessit. Sed « ex his elucet maxime inventum ejus in præ- « lio, quod apud Thebas fecit, cum Bœo-

[1] Cap. 1. Chabrias fut aussi compté parmi les plus grands généraux, et fit un grand nombre de choses dignes de mémoire. Mais ce qui le distingua le plus, ce fut l'invention militaire dont il s'avisa dans un combat auprès de Thèbes, où il servoit d'auxiliaire aux Béotiens. Agésilas, ce grand capitaine, ayant mis en fuite les troupes mercenaires, se croyoit sûr de la victoire, lorsque Chabrias ordonna au reste de la ligne de faire ferme, et apprit aux soldats à recevoir le choc de l'ennemi... * (*obnixo genu scuto*, *projectaque hasta*) A l'aspect de cette nouveauté, Agésilas n'osa pas aller plus loin, et fit sonner la retraite pour rappeler les chargeurs. Ce trait fut bientôt si célèbre dans toute la Grèce, que les Athéniens faisant élever une statue à Chabrias dans la place publique, il voulut qu'on lui donnât l'attitude que nous venons de voir. De-là est venu l'usage qu'ont suivi depuis les athlètes et les artistes, de faire aussi donner à leurs statues l'attitude dans laquelle eux-mêmes avoient remporté le prix.

* Ces mots que je ne traduis point, sont le sujet de la difficulté. Ils sont suffisamment discutés dans le texte pour quiconque entend le latin. Quant à ceux qui ne l'entendent pas, il seroit très-long et peut-être inutile de vouloir leur expliquer l'amphibologie de ce passage. (Note du Trad.)

« tiis subsidio venisset. Namque in eo victo-
« ria fidente summo duce Agesilao, fugatis
« jam ab eo conductitiis catervis, reliquam
« phalangem loco vetuit cedere, obnixoque
« genu scuto, projectaque hasta impetum
« excipere hostium docuit. Id novum Agesi-
« laus contuens, progredi non est ausus,
« suosque jam incurrentes tuba revocavit.
« Hoc usque eo tota Græcia fama celebratum
« est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri
« voluerit, quæ publice ei ab Atheniensibus in
« foro constituta est. Ex quo factum est, ut
« postea athletæ ceterique artifices his stati-
« bus in statuis ponendis uterentur, in qui-
« bus victoriam essent adepti. »

Je sais qu'on éprouvera un moment d'incertitude avant de se ranger à mon avis, mais j'espère aussi que ce ne sera qu'un moment. L'attitude de Chabrias ne paroît pas être exactement celle de la statue. La lance en avant, *projecta hasta*, leur est commune, mais les mots *obnixo genu scuto*, sont expliqués chez les interprètes par *obnixo in scutum*, *obfirmato genu in scutum*, le genou appuyé contre le bouclier; et Chabrias, selon qu'ils l'entendent, apprit à ses soldats à fléchir le genou en l'appuyant au bouclier,

et à s'en couvrir de cette manière, pour attendre l'ennemi. La statue, au contraire, élève le bouclier. Mais ne seroit-il pas possible que les interprètes se trompassent? qu'au lieu de lire de suite *obnixo genu scuto*, il fallût prendre à part *obnixo genu* et *scuto* aussi à part, ou bien lié aux deux mots qui suivent, *projectaque hasta?* Qu'on ajoute une seule virgule, et la ressemblance deviendra parfaite. La statue est un guerrier qui *obnixo genu* [1], *scuto projectaque hasta impetum hostis excipit* (qui reçoit le choc de l'ennemi en portant le genou en avant, et en présentant le bouclier et la lance). Ce qui prouve que la virgule doit s'y trouver, c'est que s'il falloit lire de suite *obnixo genu scuto*,

---

[1] Ainsi on lit dans Stace : *obnixa pectora.* (Thebaid. lib. VI. v. 863.)

> . . . . . Rumpunt *obnixa* furentes
> Pectora.

Ce que le vieux glossateur de Barth explique par *summa vi contra nitentia.* De même Ovide (Halieut. v. 11.) dit, en parlant du poisson nommé *scarus*, qui cherche à se débarrasser de la nasse, non avec la tête, mais avec la queue :

> Non audet radiis *obnixa* occurrere fronte.

la particule *que* jointe à *projecta* seroit superflue : aussi l'a-t-on omise dans quelques éditions.

La haute antiquité qu'auroit alors cette statue s'accorderoit parfaitement avec la forme des lettres de l'inscription qu'on y a trouvée, et dont M. Winckelmann lui-même a conclu que cette statue est la plus ancienne de toutes celles que l'on voit à Rome, et qui portent le nom du sculpteur. Je laisse à son œil connoisseur à décider si, dans le rapport de l'art, cet ouvrage ne présente rien qui puisse contredire mon opinion. S'il l'approuve, je pourrai me flatter d'avoir mieux montré, par un seul exemple, que Spence par son livre *in-folio*, comment les auteurs classiques et les monumens de l'art ancien peuvent s'expliquer les uns par les autres.

XXIX.

M. Winckelmann ayant entrepris l'histoire de l'art avec les connoissances relatives les plus étendues, le goût le plus délicat, et un fonds de lecture immense, il y a travaillé avec cette noble assurance des anciens artistes, qui donnoient tous leurs soins à l'ob-

jet principal, et qui traitoient les accessoires avec une négligence qu'on pourroit croire préméditée, ou même en confioient l'exécution au premier venu.

Ce n'est pas un mérite médiocre que de n'avoir commis d'autres fautes que celles que tout le monde pourroit éviter. Elles sautent aux yeux à la première lecture; et s'il est permis de les remarquer, c'est seulement pour montrer à certains critiques qui croyent être les seuls à avoir des yeux, qu'elles ne valoient pas la peine d'être remarquées.

M. Winckelmann, en écrivant *sur l'imitation dans les ouvrages grecs de peinture et de sculpture*, s'étoit déjà laissé égarer en quelques points, par Junius, auteur très-dangereux à cet égard. Tout son ouvrage n'est qu'un centon; et comme il veut toujours parler par la bouche des anciens, il lui arrive plus d'une fois d'appliquer à la peinture des passages qui, dans les auteurs originaux, n'y ont pas le moindre rapport. Par exemple, lorsque M. Winckelmann veut enseigner qu'il n'est pas plus donné au peintre qu'au poète d'atteindre le sublime de son art par la simple imitation de la nature, et que tous deux doivent choisir l'impossible qui est vrai-

semblable, de préférence au simple possible, il ajoute : « La possibilité et la vérité que « Longin exige du peintre, par opposition « au poète à qui l'incroyable est permis, peu- « vent très-bien s'accorder avec ceci. » Il auroit mieux fait de rejeter cette addition, qui fait voir les deux plus grands critiques dans une contradiction purement imaginaire. Il est faux que Longin ait jamais rien dit de pareil de la poésie et de la peinture : c'est sur l'éloquence et la poésie qu'il s'est exprimé comme il suit, en s'adressant à Térentien : « [1] Au reste, vous devez savoir que les images « dans la rhétorique, ont tout un autre usage « que parmi les poètes : en effet, le but qu'on « s'y propose dans la poésie, c'est l'étonnement « et la surprise, au lieu que dans la prose, c'est « de bien peindre les choses et de les faire « voir clairement. » Et plus loin : « Les ima- « ges dans la poésie sont pleines ordinaire- « ment d'accidens fabuleux et qui passent « toute sorte de croyance; au lieu que dans « la rhétorique, le beau des images, c'est de « représenter la chose comme elle s'est passée « et telle qu'elle est dans la vérité. » C'est

[1] Traité du Sublime, chap. XIII. Trad. de Boileau.

donc Junius seul qui a substitué la peinture à la rhétorique, et c'est dans Junius et non dans Longin que M. Winckelmann a lu [1] : « que le but principal des images de la poé-« sie est la surprise et l'étonnement, mais « que celui de la peinture est la clarté et la « vérité; et que les images dans la poésie, « comme dit le même Longin, &c. » A merveille! ce sont ses paroles, mais ce n'en est pas le sens.

Il faut dire la même chose de l'observation suivante [2] : « Toutes les actions et attitudes « des figures grecques, dit M. Winckelmann, « qui ne portoient pas un certain caractère « de sagesse, et qui annonçoient trop de pas-« sion et d'emportement, avoient un défaut « que les artistes anciens nommoient *Paren-« thyrse.* » Junius est, je crois, le seul qui ait mis cette expression dans la bouche des anciens artistes. Parenthyrse est un terme pro-

---

[1] Præsertim cum poeticæ phantasiæ finis sit ἐκπληξις, pictoriæ vero ἐναργεια. Και ταμεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, &c. (De Pictura veterum, lib. 1. cap. 4. p. 33.)

[2] Von der Nachahmung der griechischen Werke. u. s. w. s. 23.

pre à la rhétorique, et dont peut-être le seul Théodore s'est servi, comme le passage de Longin paroît le faire entendre [1]. « Il y a en- « core un troisième défaut opposé au grand, « qui regarde le pathétique. Théodore l'ap- « pelle *Parenthyrse, c'est* une fureur hors « de saison, lorsqu'on s'échauffe mal-à-pro- « pos, ou qu'on s'emporte avec excès, quand « le sujet ne permet que de s'échauffer mé- « diocrement. » Je doute même que ce mot puisse jamais s'appliquer à la peinture. Car il y a pour la poésie et l'éloquence un pathétique susceptible d'être porté au plus haut degré, sans devenir parenthyrse; et il ne le devient que lorsqu'il n'est pas à sa place. Dans la peinture, au contraire, le pathétique au plus haut degré est toujours un parenthyrse, et ne peut jamais être justifié par la situation du personnage, quelque pressante qu'elle soit.

Il est vraisemblable que diverses fautes d'exactitude, qui se rencontrent dans l'histoire de l'art, viennent de la même cause : c'est à-dire, que M. Winckelmann se sera

[1] Du Sublime, chap. II. Trad. de Boileau. (Les deux mots *sous-lignés* ne sont pas dans Boileau.)

contenté de consulter Junius, au lieu de puiser dans les sources originales. Ainsi lorsqu'il veut prouver que les Grecs faisoient cas de tout ce qu'il y avoit d'excellent dans les arts et même dans les métiers, et que le meilleur ouvrier dans le moindre genre pouvoit immortaliser son nom, il en cite plusieurs exemples, et entr'autres celui-ci : [1] « Nous savons le nom d'un ouvrier qui fai« soit des balances, ou des bassins de balance « d'une grande justesse : il s'appeloit Parthé« nius. » Il faut que M. Winckelmann n'ait lu que dans le catalogue de Junius les paroles de Juvénal, dont il se réclame : *Lances Parthenio factas.* Car s'il avoit eu recours à Juvénal même, il n'auroit point été trompé par l'équivoque du mot *Lanx ;* et le sens du passage entier lui auroit fait voir que le poète ne parle point ici de balances, mais bien d'assiettes et de plats. Juvénal à l'endroit cité, loue Catullus d'avoir suivi, dans une tempête dangereuse, l'exemple du Castor qui se coupe les testicules pour sauver sa vie, et d'avoir fait jeter à la mer ses effets les plus précieux, pour ne pas périr lui-même avec

[1] Geschichte der kunst. th. 1. s. 136.

son vaisseau. Le poète fait l'énumération de ces effets précieux, et dit entr'autres :

> Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
> Parthenio factas, urnæ cratera capacem,
> Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
> Adde et bascaudas et mille escaria, multum
> Cælati, biberat quo callidus emptor Olynthi. [1]

Ces vases, *lances*, nommés ici avec les coupes et les aiguières, que peuvent-ils être sinon des assiettes et des plats? Et Juvénal, qu'a-t-il voulu dire, sinon que Catulle fit jeter à la mer toute son argenterie de table, où se trouvoient aussi des assiettes ciselées, ouvrages de Parthénius? Parthénius, dit le vieux Scholiaste, est le nom d'un ciseleur : *cœlatoris nomen*. Mais c'est à tout hasard que Grangæus ajoute dans sa note : *sculptor de quo Plinius* (sculpteur dont parle Pline), car on ne trouve dans Pline aucun artiste qui porte ce nom.

---

[1] Satyr. XII. v. 43 et seq. Il n'hésita point à jeter à la mer des vases magnifiques, ouvrages de Parthénius, une coupe de la capacité d'une urne, et digne d'appaiser la soif d'un Centaure ou de l'épouse de Fuscus; des aiguières, tous les ustensiles de la table, et de l'or ciselé, dans lequel auroit pu boire Philippe.

M. Winckelmann continue : « Le nom même « de l'ouvrier en cuir qui fit le bouclier d'Ajax « est parvenu jusqu'à nous. » Mais voilà encore une particularité qu'il ne peut avoir puisée dans la source qu'il indique à ses lecteurs, dans la vie d'Homère par Hérodote. On y cite, il est vrai, les vers de l'Iliade où le poète donne à cet ouvrier le nom de Tychius : mais l'auteur grec observe expressément que ce nom étoit celui d'un ouvrier de la connoissance d'Homère, à qui le poète voulut témoigner sa reconnoissance et son amitié, en le plaçant ainsi dans ses vers. [1] La citation prouve donc le contraire de ce qu'affirme M. Winckelmann. Le nom de l'ouvrier qui fit le bouclier d'Ajax étoit si bien oublié dès le temps d'Homère, que ce poète put y substituer un autre nom.

D'autres petites inexactitudes ne sont que

---

[1] Ἀπεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς ἐδεξατο αὐτον ἐν το Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι κατάζυξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοις δε.

Αιας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος κάμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριστος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

Herodot. de vita Homeri. p. 756. edit. Wessel.

des fautes de mémoire, ou regardent des choses qu'il ne cite que comme éclaircissemens.

C'est Hercule et non Bacchus dont Parrhasius se vantoit d'avoir vu l'apparition, sous la même forme qu'il lui donna dans un tableau [1].

Tauriscus n'étoit pas de Rhodes, mais de Tralles en Lydie [2].

L'Antigone n'est point la première tragédie de Sophocles. ([ii])

Mais je m'abstiens d'accumuler des bagatelles semblables. On ne croiroit pas sans doute que je le fisse par envie de critiquer; mais ceux qui connoissent ma haute estime pour M. Winckelmann pourroient m'accuser de crocylegme (de la manie d'éplucher).

---

[1] Gesch. der Kunst. th. I. s. 176. Plinius, lib. XXXV. sect. 36. Athæn. lib. XII. p. 543.

[2] Gesch. der Kunst. th. II. s. 353. Plin. lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

SUPPLÉMENT AU LAOCOON,

Composé des matériaux destinés à la continuation de cet Ouvrage, qui ont été trouvés parmi les manuscrits de l'Auteur après son décès.

Plan de la seconde partie du LAOCOON.

XXX.

M. Winckelmann s'est mieux expliqué dans l'Histoire de l'Art. Il reconnoît aussi que ce calme qui caractérise les figures grecques, même au sein des passions, est une conséquence de la loi que s'étoient faite les artistes, de subordonner toujours l'expression à la beauté.

Combien il est nécessaire de s'expliquer avec toute la précision possible, en traitant des sujets semblables! Il vaut mieux ne point donner de raisons, que d'en donner de mauvaises.

XXXI.

Il paroît que c'est simplement de la conduite des anciens artistes, et de la contemplation de leurs chefs-d'œuvre, que M. Winc-

kelmann a déduit la loi de la beauté, comme but suprême des arts du dessin. Mais on peut y arriver d'une manière aussi sûre par la seule voie du raisonnement. Les arts du dessin sont les seuls qui puissent peindre la beauté des formes; ils n'ont pas besoin pour cela du secours des autres arts; ceux-ci, au contraire, doivent y renoncer absolument : il est donc incontestable que cette beauté, que les arts du dessin sont seuls en état de rendre, ne peut être que leur véritable but.

Ce que l'un des beaux-arts peut produire sans le secours d'aucun autre art, doit être seul le but propre de cet art : pour la peinture, c'est *la beauté des corps*.

L'on n'imagina les *tableaux d'histoire* que pour peindre à-la-fois des beautés corporelles de divers genres.

L'expression, la représentation du trait d'histoire que l'on choisissoit, ne fut jamais le principal but du peintre. L'histoire n'étoit pour lui qu'un moyen. Son but final étoit de peindre *la beauté diversifiée*.

Les peintres modernes ont fait le contraire. Chez eux, le moyen est évidemment devenu la fin. Ils peignent l'histoire pour peindre l'histoire. Et ils ne songent pas qu'en agis-

sant ainsi, ils réduisent leur art à n'être plus que l'auxiliaire des autres arts et des sciences; ou que du moins le secours de ces arts et de ces sciences leur devient si indispensablement nécessaire, que leur art perd toute la valeur, toute la dignité d'un art primitif.

Exprimer la beauté corporelle, voilà le but de la peinture.

La suprême beauté corporelle est donc son suprême but.

XXXII.

Mais la beauté corporelle ne réside pas dans la seule beauté des formes : il faut y réunir la beauté des couleurs et de l'expression.

Beauté des couleurs. Différence entre la carnation et le coloris. Carnation ne se dit que des objets qui ont une beauté de forme déterminée, et principalement du corps humain. Le coloris est l'usage des couleurs locales en général.

Beauté de l'expression. L'expression est transitoire ou permanente[1]. La première est

[1] Nous avons vu que l'expression d'une douleur violente ne convenoit point à la peinture, parce qu'elle

violente, et par conséquent ne s'allie point à la beauté. La seconde est le résultat d'une fréquente répétition de la première : non-seulement elle s'allie avec la beauté, mais elle sert à porter de la diversité dans la beauté même.

XXXIII.

Idéal de la beauté corporelle. Quel est-il? Il réside principalement dans l'idéal de la beauté des formes, mais aussi dans l'idéal de la carnation et de l'expression permanente.

Il n'y a point d'idéal pour le simple coloris, ni pour l'expression transitoire, parce que la nature ne s'y est rien prescrit à elle-même de déterminé.

---

fait disparoître la beauté. De plusieurs douleurs violentes, de plusieurs chagrins amers, résulte l'expression habituelle de la tristesse ou de la mélancolie : l'une et l'autre ne font que varier la beauté sans la faire disparoître, et conviennent aux arts du dessin. Voilà, sans doute, ce que Lessing entendoit par l'expression transitoire ou permanente. Qu'on examine la tête de Niobé : ce n'est pas le désespoir d'une mère qui voit ses enfans percés de traits, il semble plutôt que ce soient les regrets de cette mère au souvenir de ses malheurs, qui en forment l'expression. (Note du Trad.)

XXXIV.

Combien on a tort de transporter dans la poésie l'idéal de la peinture : celle-ci doit idéaliser les corps, et celle-là les actions.

(Dryden, dans la préface de son Dufresnoy. Bac. Organ. Lowth.)

XXXV.

On auroit encore plus grand tort, si l'on exigeoit du poète, non-seulement des êtres parfaits au moral, mais aussi des êtres corporels d'une beauté parfaite. C'est pourtant ce que fait M. Winckelmann dans le jugement qu'il porte de Milton. (*Geschichte der Kunst. s.* 28.)

Il faut que M. Winckelmann ait peu lu Milton ; autrement il ne seroit point étranger à une remarque déjà ancienne ; savoir, que Milton seul a su peindre le diable, sans avoir recours à la laideur physique.

Il semble que Guido Reni (le Guide) ait eu en tête quelque raffinement pareil sur la laideur du diable (*Dryden's preface to the art of painting*) ; mais ni lui ni personne n'ont rien exécuté de semblable.

Les images de la laideur employées par Milton, comme dans la description de la Mort et du Péché, n'appartiennent point du tout à son action principale ; elles ne servent qu'à remplir des épisodes.

Expédient dont Milton s'est servi pour séparer ainsi dans la personne du Diable, le bourreau du patient (le tourmenteur du tourmenté), que l'opinion vulgaire y a toujours confondus.

XXXVI.

Mais, dira-t-on, il n'en reste pas moins vrai qu'on ne peut peindre qu'un très-petit nombre des actions qui tiennent même la place la plus importante dans le Paradis Perdu. J'en conviens; mais il ne s'ensuit pas de-là que Milton ne les a pas peintes.

La poésie peint par un seul trait; la peinture est forcée d'y ajouter tous les autres. Ainsi tel sujet peut être très-pittoresque dans la première, que la seconde ne peut point absolument exécuter.

XXXVII.

Si, dans Homère, la peinture peut s'emparer de presque tous les tableaux, il ne faut

donc pas l'attribuer à la supériorité de son génie, mais au choix de son sujet. Preuves :

Première preuve. Divers objets invisibles qu'Homère a traités d'une manière tout aussi peu pittoresque que Milton. Exemple : la Discorde.

XXXVIII.

Seconde preuve. Différens objets visibles que Milton a supérieurement traités. Les Amours d'Adam et d'Eve dans le paradis. Combien la peinture est pauvre à cet égard. Richesse opposée de Milton.

XXXIX.

Talent supérieur de Milton pour les tableaux successifs. Exemples tirés de tous les livres de son poëme.

TABLEAUX DE MILTON.

I. On trouve dans Milton de très-beaux exemples de ces tableaux progressifs, si supérieurement traités par Homère.

[1] Satan s'élève du lac enflammé. (Paradis Perdu. L. I. v. 221-228.)

[2] Première ouverture des portes de l'Enfer par le Péché. (L. II. v. 811-813.)

[3] Formation du monde. (L. III. v. 708-718.)

[4] Satan s'élance dans le Paradis. (L. III. v. 181-183.)

[5] Vol de Raphael vers la terre. (L. V. v. 246-277.)

[6] Première marche de l'armée céleste contre les anges rebelles. (L. VI. v. 56-78.)

[7] Le serpent s'approche d'Eve. (L. IX. 509.)

[8] Pont de communication de l'Enfer à la Terre, bâti par le Péché et la Mort. (L. X. 285.)

[9] Satan retourne en Enfer : il monte invisiblement sur son trône. (L. X. 414.)

[10] Satan se métamorphose en serpent. (L. X. 510.)

Milton n'a point peint la beauté corporelle dans ses élémens, mais dans ses effets, ainsi qu'Homère. Voyez (L. IX. v. 455-466.) l'impression que fait la beauté d'Eve sur Satan.

II. Quant aux tableaux que la peinture peut s'approprier, Milton en fournit beaucoup plus que Caylus et Winckelmann ne pensent. Mais il est vrai que Richardson, qui a voulu les indiquer, a été souvent très-mal-adroit ou très-malheureux dans ses choix.

[1] Richardson croit que Raphael avec ses

trois paires d'ailes est un objet très-beau pour la peinture ; et c'est précisément à cause de ces six ailes que la peinture ne peut s'en emparer. La chose me paroît évidente. Cette image a beau être empruntée d'Isaïe, elle n'en est pas plus pittoresque pour cela : la forme des chérubins (L. XI. V. 129.) l'est tout aussi peu.

[2] Il faut en dire autant de la marche du serpent (L. IX. 496), qui, au lieu de ramper, s'avance en ligne perpendiculaire. Elle contrarieroit en peinture toutes les loix de la pondération, quoiqu'elle fasse plaisir chez le poète.

XL.

Milton s'est arrêté à peindre des objets corporels isolés. Il l'emporteroit à cet égard sur Homère, si nous n'avions déjà prouvé que cette façon de peindre ne convient pas à la poésie.

Je pense que Milton ne s'y est livré que parce qu'il étoit aveugle.

Traces de la cécité de Milton dans divers passages.

Preuve contraire qu'Homère n'étoit pas aveugle.

CÉCITÉ DE MILTON.

Je pense que la cécité de Milton a influé pour beaucoup sur sa manière de peindre et de décrire les objets visibles.

J'en ai déjà remarqué un exemple dans les flammes qui sortent des ténèbres[1]. En voici un autre (L. III. v. 722.) qu'on pourroit également citer ici. Uriel veut indiquer à Satan, qui s'est déguisé en ange de lumière, le lieu de la terre que l'homme habite, et il lui dit :

Look downward on that globe, whose hither side
With light from hence, though but reflected, shines.

« Regarde en-bas, et vois ce globe, dont la « partie qui est tournée vers nous, brille d'une « lumière qu'elle réfléchit, et que le globe « où nous sommes lui prête. » Observons qu'Uriel et Satan, voyant la terre du soleil, ne pouvoient en découvrir que l'hémisphère tourné vers le soleil même. Et cependant, il sembleroit, par la manière dont le poète

[1] Il paroît qu'on n'a point trouvé cette remarque parmi les matériaux dont on a composé ce Supplément. (Note du Trad.)

s'exprime, qu'ils en découvroient aussi la partie opposée, ce qui est physiquement impossible. Si nous appercevons fréquemment une partie éclairée de la lune, et une autre partie qui ne l'est pas, cela vient de ce que nous ne sommes pas placés au point même qui l'illumine, mais dans un lieu tiers.

Au reste, l'effet le plus général de la cécité de Milton se manifeste sur-tout dans le soin particulier qu'il prend d'achever la peinture des objets visibles. Homère ne les peint le plus souvent que par une seule épithète. Et en effet, une seule qualité des objets visibles suffit, pour nous rendre toutes les autres présentes à-la-fois, parce que nous les avons tous les jours sous les yeux ainsi réunies dans les objets mêmes. Il n'en est pas ainsi d'un aveugle. Chez lui, les impressions qu'il recevoit autrefois des objets visibles, s'affoiblissent avec le temps; et comme il a perdu la faculté de revoir fréquemment ces objets avec toutes leurs qualités réunies, la mention d'une seule de ces qualités ne suffit plus pour présenter toutes les autres à son imagination, avec la promptitude et la clarté nécessaires. Le poète aveugle qui voudra peindre, aura donc nécessairement recours à l'accumula-

tion des qualités, car le seul moyen qui lui reste de se rendre plus vive l'image de l'objet, c'est de s'en rappeler à-la-fois plusieurs caractères. Lorsque Moyse fait dire à Dieu : « Que la lumière soit faite ! et la lumière fut « faite, » il s'exprime en homme clairvoyant qui parle à des hommes clairvoyans. Un aveugle pouvoit seul songer à décrire la lumière même. Le souvenir de l'impression qu'il en recevoit autrefois, s'étant extrêmement affoibli, il cherche à le renforcer de toutes les sensations, de toutes les pensées que lui ait jamais fournies la lumière. (Paradise Lost. B. VII. V. 243 - 246.)

Let there be light : said God : and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure
Sprung from the deep : and from her native east
To journey through the aery gloom began.

XLI.

Nouvelle preuve qu'Homère ne s'est engagé que dans des tableaux successifs, fondée sur la réfutation de quelques objections : par exemple, de celle que l'on pourroit tirer de la description du palais dans l'Iliade. Homère ne vouloit pas peindre, mais réveiller l'idée

de la grandeur. Description des jardins d'Alcinoüs. Homère ne les a point décrits pour leur beauté, comme flattant la vue au premier coup-d'œil par cette beauté. Ces jardins ne produisoient point cet effet même dans la nature. [1]

XLII.

Dans Ovide même, les tableaux successifs sont les plus beaux, et reviennent le plus souvent; et ils peignent précisément ce que la peinture n'a jamais entrepris de rendre, ce qu'elle ne rendra jamais.

XLIII.

Parmi les tableaux d'actions, j'en distingue un genre où l'action ne se manifeste pas successivement dans un seul corps, mais où elle

---

[1] Odyssée, liv. VII. Pope choisit cette description pour la traduire et la faire insérer dans le *Guardian*, avant d'entreprendre la traduction de tout l'ouvrage.

Les jardins d'Adonis n'étoient pas moins célèbres chez les anciens. On en trouve une description dans le *Marino*. (c. VI.) Comparaison de cette description avec celle d'Homère.

Description du Paradis dans Milton. (L. IX. v. 439, & L. IV. 260.)

est instantanée, et se fait par le concours de plusieurs corps qui coexistent dans l'espace. Je les appelle *actions collectives*, et ce sont elles qui appartiennent en commun à la peinture et à la poésie, mais avec certaines restrictions.

Je corrige, comme il suit, ma division des objets, qui appartiennent proprement à la peinture matérielle, ou à la poésie qui peint.[1]

La peinture représente des corps, et indicativement par le moyen des corps, elle représente des mouvemens.

La poésie représente des mouvemens, et indicativement par le moyen des mouvemens, elle peint aussi des corps.

Une suite de mouvemens qui tendent à un but, s'appelle une action.

Cette suite de mouvemens est exécutée par le même corps, ou par des corps différens. Si elle est produite par le même corps, je la nomme *action simple;* je la nomme *action collective,* si plusieurs corps y prennent part.

Une suite de mouvemens de la part du même corps ne pouvant avoir lieu que dans le temps, il est clair que la peinture doit re-

---

[1] *Voyez* §. 16.

noncer aux actions simples, elles demeurent exclusivement réservées à la poésie.

Au contraire, les différens corps qui prennent part à une suite de mouvemens devant coexister dans l'espace, et l'espace étant le domaine propre de la peinture, il s'ensuit que les actions collectives lui appartiennent nécessairement.

Mais ces actions collectives qui ontlieu dans l'espace, faudra-t-il par cette raison les interdire à la poésie?

Je ne le crois pas. Car quoique ces actions aïent lieu dans l'espace, leur impression sur les spectateurs a lieu dans le temps. Je m'explique : l'espace que nous pouvons embrasser d'un coup-d'œil a ses bornes; et dans une grande variété de parties coexistantes, il n'y en a qu'un petit nombre dont nous puissions reconnoître à-la-fois l'impression avec une certaine vivacité. Toutes les fois qu'on nous mettra sous les yeux un espace qui passera ces bornes, et qu'on y admettra une grande variété d'objets, il nous faudra donc nécessairement du temps, et pour parcourir de l'œil tout ce grand espace, et pour recueillir l'une après l'autre, toutes les impressions de ces objets variés.

Donc, le poète a fort bien le droit de me décrire successivement ce que je ne puis voir que successivement chez le peintre; de sorte que les actions collectives forment proprement le domaine commun de la poésie et de la peinture.

Elles forment, dis-je, leur domaine commun, mais qui ne doit pas être cultivé par toutes deux de la même manière.

A supposer même que l'apperçu de chaque partie détachée se fît aussi promptement dans le tableau du poète que dans celui du peintre, leur liaison n'en resteroit pas moins beaucoup plus difficile dans le premier que dans le second; et par conséquent l'ensemble ne sauroit avoir le même effet dans la poésie que dans la peinture.

Ce que la poésie perd dans l'ensemble, elle doit donc chercher à le gagner par les détails; et lorsqu'elle peindra une action collective, elle ne devra point y admettre légèrement aucune partie, qui n'auroit point par elle-même quelque beauté.

Cette règle est inutile à la peinture. Dans ses tableaux, la liaison des parties que nous avons d'abord considérées séparément, peut se faire avec taut de vîtesse, que nous croyons véri-

tablement appercevoir l'ensemble tout-à-la-fois. C'est donc l'ensemble qui nous frappe, et par conséquent c'est l'ensemble que le peintre devra soigner. Il pourra plutôt négliger les détails. Bien plus : il lui sera également permis et avantageux de mêler à ces détails des parties moins belles ou indifférentes, dès qu'elles pourront contribuer de quelque chose à renforcer l'effet du tout.

Cette double règle, que le peintre, en représentant des actions collectives, doit songer sur-tout à la beauté de l'ensemble, et que le poète, au contraire, doit sur-tout avoir soin que chaque partie séparée soit belle par elle-même ; cette règle, dis-je, suffit pour juger une multitude de tableaux, tant de poètes que d'artistes, et peut servir à les diriger dans le choix de leurs sujets.

P. E. Michel Ange, d'après cette règle, n'auroit pas dû peindre le jugement dernier. Sans compter que la réduction forcée des dimensions fait perdre beaucoup à un pareil tableau du côté du sublime, et qu'exécuté sur la surface la plus vaste, il n'est jamais qu'un jugement dernier en miniature ; il est clair encore qu'un tel sujet n'est point susceptible d'une belle ordonnance que l'œil

puisse embrasser à-la-fois : les figures y sont trop nombreuses, et malgré tout l'art, toute la science qu'on peut mettre à les disposer, elles embarrassent l'œil et le fatiguent.

L'Adonis mourant de Bion est un excellent tableau poétique; mais je doute qu'il fût susceptible d'une belle ordonnance comme tableau matériel, si le peintre vouloit conserver, je ne dis pas tous les traits du poète, mais le plus grand nombre de ces traits. Les chiens qui hurlent autour d'Adonis, et qui sont d'un effet si touchant chez le poète, en feroient un fort mauvais chez le peintre, à ce qu'il me semble, au milieu des Nymphes et des Amours.

XLIV.

Le poète ne pouvant peindre les corps que d'une manière indicative, par le moyen du mouvement, il cherche à résoudre en mouvement les qualités visibles du corps. Exemples ; la hauteur d'un arbre; la largeur des pyramides; la grandeur du serpent.

XLV.

Du mouvement dans la peinture. Pourquoi n'est-il sensible que pour l'homme, et jamais pour les animaux?

D'après les bornes des arts du dessin, toutes leurs figures sont immobiles. C'est notre imagination qui supplée la vie et le mouvement qu'elles paroissent avoir. Tout ce que l'art peut faire, c'est de mettre notre imagination en mouvement. Zeuxis, dit-on, peignit un jeune garçon portant une corbeille de raisins, et l'art dans ces raisins, s'étoit si bien approché de la nature, que les oiseaux voloient pour les becqueter. Mais ce succès même rendit le peintre mécontent de son ouvrage. J'ai mieux peint les raisins que le jeune garçon, dit-il; car si celui-ci avoit toute sa perfection, les oiseaux devroient en avoir peur. Voilà comment la modestie se fait souvent des chicanes à elle-même. Je voudrois défendre Zeuxis contre sa propre prévention. Bon artiste! lui dirois-je, dans quelque perfection que ton jeune homme eût été peint, sa présence n'eût point effarouché les oiseaux. Les yeux de l'animal ne sont pas aussi faciles à tromper que ceux de l'homme : ils ne voyent

que ce qu'ils voyent. Nous, au contraire, séduits par notre imagination, nous croyons voir ce que nous ne voyons pas.

XLVI.

De la vîtesse et des moyens qu'a le poète de l'exprimer.

Citation d'un passage de Milton. (L. X. v. 90.) La réflexion générale qu'il renferme sur la vîtesse des dieux, ne produit pas à beaucoup près le même effet que l'image qu'Homère auroit su nous en donner de façon ou d'autre. Peut-être, au lieu de dire : *il descendit aussi-tôt*, il auroit dit : *il étoit descendu.*

La vîtesse est un phénomène qui tient à-la-fois à l'espace et au temps. Elle est le résultat de la longueur du premier et de la briéveté du dernier.

Elle ne peut donc être l'objet de la peinture. Caylus a beau recommander aux artistes, toutes les fois qu'il est question de chevaux légers à la course, de bien exprimer leur rapidité, [1] on conçoit aisément qu'ils ne nous

[1] Tableaux tirés de l'Iliade, liv. VII et XII.

en montreront jamais que la cause dans les efforts des chevaux, et le commencement dans le premier élan qu'ils prennent. [1]

Le poète, au contraire, a plusieurs moyens de nous rendre la vîtesse sensible; 1°. si la longueur de l'espace à parcourir est connue, il peut fixer notre imagination sur la briéveté du temps. 2°. Il peut choisir pour mesurer l'espace une étendue d'une longueur énorme. 3°. Sans parler ni de l'espace, ni du temps, il peut nous faire connoître la vîtesse, par les traces que laisse après lui le corps mis en mouvement.

---

[1] Ceci me rappelle une observation que j'ai faite à l'occasion d'un tableau du sépulcre des Nasons. (Bellorius, tab. XII.) Il représente l'enlèvement de Proserpine. Pluton l'emmène sur un char à quatre chevaux, et il est déjà parvenu à l'entrée de l'Averne. Mercure conduit les chevaux, dont l'égale vélocité est fort bien rendue. Mais l'artiste s'est servi, en peignant le char, d'un expédient particulier qui nous rend son mouvement très-sensible, même sans faire attention aux chevaux. Il nous montre les roues dans une position un peu oblique, ce qui change leur forme circulaire en ovale, et comme il a incliné un peu cet ovale de la ligne perpendiculaire vers le point d'arrivée, il réveille par-là l'idée du tour de roue à laquelle est nécessairement liée l'idée du mouvement.

1. Lorsque Vénus blessée par Diomède quitte le champ de bataille, et monte dans le char de Mars pour retourner à l'Olympe, Iris monte après elle, saisit les rênes, fouette les chevaux, les chevaux partent, et aussitôt ils sont arrivés. [1]

Παρ δε οἱ Ιρις ἐξαινε, και ἡνια λαζετο χερσι
Μαστιξε δ' ἐλαων, τω δ' ἀκ ἀκοντε πετεσθην.
Αἰψα δ' επειθ' ικοντο θεων ἑδος, αἰπυν' Ολυμπον.

Le temps que les chevaux mettent à se rendre du champ de bataille à l'Olympe, ne paroît pas ici plus long que celui qui s'écoule entre le moment où Iris monte sur le char, et celui où elle saisit les rênes; entre celui où elle saisit les rênes et le suivant où elle fouette les chevaux, et entre ce dernier instant et leur départ.

Un autre poète grec fait disparoître le temps, s'il est permis de s'exprimer ainsi, d'une manière encore plus visible. Antipater dit, en parlant du coureur Arias : [2]

Η γαρ ἐφ' ὑσπληγγων, η τερματος εἰδε τις ἀκρης
Ἡιθεον, μεσσῳ δ' ἀσπ' ἐνι σαδιῳ.

---

[1] Iliad. E. (liv. v.) v. 365-367.

[2] Anthol. lib. 1.

« On le voyoit à la barrière ou au but, mais « on ne l'appercevoit jamais au milieu du « stade. »

2. Lorsque Junon descend du ciel dans son char avec Minerve, pour arrêter l'effusion du sang où se baigne Mars; voici comment la rapidité de leurs coursiers est exprimée : [1]

Οσσον δ' ἠεροειδὲς ἀνὴρ ἰδὲν ὀφθαλμοισιν
Ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λευσσων ἐπι οἰνοπα ποντον,
Τοσσον ἐπιδρωσκουσι, θεων ὑψηχεες ἱπποι.

Autant qu'un homme assis au rivage des mers
Voit, d'un roc élevé, d'espace dans les airs,
Autant des immortels les coursiers intrépides
En franchissent d'un saut.

BOILEAU, Traité du Subl. ch. VII.

Quel espace! et cet espace n'est qu'un saut! et il n'est que le premier pas d'un chemin au bout duquel les déesses sont arrivées dans le vers suivant. Scipio Gentili, dans ses remarques sur le Tasse, [2] parle d'un grand critique de son temps, qui blâmoit Virgile d'avoir fait reposer Mercure sur le mont Atlas, dans son vol de l'Olympe à Carthage; [3] *quasi che non si*

[1] Iliad. E. (liv. v.) v. 770.

[2] Pag. 7.

[3] Æneid. lib. IV. 252.

convenga ad uno dio lo stancarsi [1]. Puis il ajoute : Je ne saurois entrer dans le sens de cette observation, et sans doute le Tasse n'y entroit pas davantage, puisqu'il ne s'est pas fait scrupule d'imiter Virgile en ce point : et lorsque Dieu envoye l'ange Gabriel à Godefroi, il le fait reposer sur le mont Liban [2]. — De même que le Tasse a imité Virgile, le poète latin avoit imité Homère. Lorsque Mercure, dans l'Odyssée [3], est envoyé par Jupiter à Calypso, il s'arrête également sur le mont Piérius. Selon moi, voici ce que Gentili auroit dû répondre au critique : Vous ne devez pas voir dans la halte que fait le dieu sur le mont Atlas, un signe de lassitude. Sous ce rapport, elle choqueroit sans doute la bienséance. Le poète a un but tout différent. Il veut vous donner une idée très-vive de la longueur du chemin que le dieu parcourt; et pour y parvenir, il divise ce chemin en deux moitiés, afin que la longueur qui vous est connue de la moitié la plus petite, vous

---

[1] Sied-il bien à des dieux de dire qu'ils sont las ?
MOLIÈRE.

[2] Canto I. st. 14.

[3] Odyss. E. (lib. v.) v. 50.

fasse juger de la longueur inconnue de l'autre moitié. Du sanctuaire de l'Olympe jusqu'aux monts Atlas ou Piérius, voilà la première moitié; de ces montagnes à Carthage ou à l'île d'Ogygie, voilà la seconde : et cette division me rend la longueur entière du chemin beaucoup plus sensible, que si l'on disoit simplement : de l'Olympe jusqu'à Carthage, ou jusqu'à l'île de Calypso. Si le Tasse reste, en quelque sorte, en arrière des deux anciens, cela vient uniquement de ce que la montagne où s'arrête l'ange, n'est pas assez éloignée du terme de sa mission. De Tortose au Liban la distance est trop petite, pour me donner lieu de me figurer extrêmement grande la distance du Liban au Ciel.

3. C'est au troisième genre qu'il faut rapporter la description des jumens d'Erichthonius dans Homère : [1]

Αἱ δ' ὁτε μεν σκιρτωεν ἐπι ζειδωρον ἀρουραν
Ἀκρον ἐπ' ἀνθερικων καρπον θεον, ὁ δε κατεκλων.
Αλλ' ὁτε δη σκιρτωεν ἐπ' εὐρεα νωτα θαλασσης
Ἀκρον ἐπι ῥηγμινος ἁλος πολιοιο θεεσκον.

« Elles couroient sur les pointes des épis « sans les faire courber; elles couroient sur

[1] Iliad. lib. xx. v. 226.

« la surface écumeuse des mers. » Il est rigoureusement vrai qu'un corps mû avec une extrême vîtesse, ne laisse point aux corps sur lesquels il passe, le temps de céder à sa pression. Le moment où elle a lieu sur l'épi, est aussi le moment où elle cesse : l'épi devroit donc se courber et se relever dans le même instant, c'est-à-dire il ne doit pas du tout se courber. Madame Dacier traduit le premier mot θεον par *marchoient*, sans doute par la crainte ridicule de répéter deux fois le mot *couroient;* mais elle gâte par-là toute la beauté du passage. *Marcher* suppose une certaine lenteur qui rend impossible le phénomène indiqué par Homère....

Ce moyen ne peut être employé par les arts du dessin. Montfaucon [1] cite pourtant une pierre gravée qu'il a empruntée de Maffei, où l'on a voulu en faire usage.

L'artiste y a représenté l'enlèvement d'Europe; et son taureau, au lieu de nager, court sur la surface de la mer comme sur de la glace. Mais cette image, belle en poésie, où l'on peut y joindre l'idée de l'extrême vélo-

[1] Antiquité expliquée, première partie, p. 52. seconde édit. *Paris*, 1722.

cité, devient choquante dans un ouvrage de l'art, parce que l'art ne peut me donner qu'une idée très-foible de la vîtesse, tandis que la pesanteur du taureau demeure très-sensible dans ses tableaux matériels....

FRAGMENS

Dont l'Auteur devoit se servir pour la continuation de son ouvrage.

I.

De la différence des signes dont se servent les beaux-arts.

C'est de la différence des signes employés par les beaux-arts, que dépend la possibilité ou la facilité plus ou moins grande de réunir plusieurs de ces arts, pour opérer un même effet.

Les uns se servent de signes naturels, les autres de signes arbitraires : mais cette première différence, quoique très-frappante, n'est pas celle qui influe davantage sur l'alliance dont nous parlons. Ces signes arbitraires, par cela même qu'ils sont arbitraires,

peuvent exprimer tous les objets possibles, dans toutes leurs liaisons possibles; et de ce côté-là rien ne s'oppose à ce qu'on les allie avec les signes naturels.

Mais tous ces signes arbitraires sont en même temps des signes successifs. Les signes naturels, au contraire, sont sous ce rapport de deux espèces. Les uns se succèdent dans le temps, les autres coexistent dans l'espace. Il s'ensuit que les signes arbitraires ne pourront pas s'unir aussi intimement à ces deux espèces de signes naturels.

Il est clair que des signes arbitraires qui se succèdent dans le temps, s'uniront plus facilement et plus intimement avec les signes naturels qui sont aussi successifs, qu'avec ceux qui coexistent dans l'espace. Mais l'union de ces deux genres de signes successifs a encore ses degrés d'intimité, parce que chacun de ces genres a encore ses subdivisions qui dépendent de celui de nos sens auquel ils s'adressent. Les uns parlent à l'oreille, les autres aux yeux.

1. La plus parfaite de ces unions est, sans contredit, celle où des signes arbitraires successifs, et qui s'adressent à l'oreille, sont associés à des signes naturels successifs, et qui

parlent au même sens. Elle est sur-tout parfaite, quand c'est non-seulement le même sens qui en reçoit l'impression, mais le même organe qui la produit.

Telle est l'union de la poésie et de la musique; elle est réellement si parfaite, que la nature semble avoir voulu n'en faire qu'un seul art, plutôt que deux arts propres à s'unir. Il y eut, en effet, un temps où la poésie et la musique n'en formoient qu'un seul. Leur séparation n'en a pas moins été naturelle, et je suis loin de blâmer l'usage qui s'est établi de cultiver chacun de ces arts en particulier. Mais n'est-il pas permis de regretter que leur séparation présente ait fait oublier presque entièrement leur union primitive? N'est-il pas fâcheux que lorsqu'on songe à la renouveler, ce soit toujours en faisant de l'un de ces arts le servile auxiliaire de l'autre, comme s'il n'étoit plus possible de les employer également à produire en commun leur ancien effet? Observons encore qu'il y auroit deux manières de distribuer les rôles dans cette inégale union, et que dans la seule qui se pratique de nos jours à l'opéra, c'est toujours la poésie qui joue le rôle secondaire. On n'a point tenté d'y donner à la poésie le premier

rang. [1] On dira peut-être que je me trompe, et qu'à l'opéra même si la poésie est subordonnée à la musique dans l'ariette, la musique n'est, à son tour, que l'auxiliaire de la poésie dans le récitatif. Si cela est, je pourrois demander encore, si cette association mixte où chaque art joue à son tour le second rôle, est bien naturelle dans un même tout? Je demanderai, si la partie la plus voluptueuse, qui est sans contredit celle où la poésie est subordonnée à la musique, ne nuit

---

[1] Ceci serviroit peut-être à établir une différence essentielle et caractéristique entre l'opéra français et l'opéra italien.

Dans l'opéra français, la poésie joue un rôle moins subalterne, et par conséquent il est naturel que la musique n'y puisse pas être si brillante.

Dans l'opéra italien, tout est subordonné à la musique. Cela se voit dans l'ordonnance même des opéra de Métastase, dans l'inutile multiplication des personnages; par exemple, dans sa Zénobie, qui est encore plus embrouillée que celle même de Crébillon; dans la mauvaise habitude de terminer toutes les scènes, même les plus passionnées par une ariette : c'est que le chanteur veut être applaudi en sortant.

Il faudroit examiner comparativement, sous ce point de vue, les opéra de Métastase et les meilleurs opéra français, comme l'Atys et l'Armide de Quinaut.

pas à l'autre, et si le plaisir plus vif qu'elle donne à notre oreille, ne rend pas ensuite ennuyeux et fade le plaisir moindre du récitatif?

Je dis que l'un des deux arts est subordonné à l'autre, lorsque celui-ci est regardé de préférence comme l'objet principal. Il ne suffit pas, pour établir cette subordination, que le premier soit obligé de se conformer quelquefois à l'autre, et de faire plier autant que possible la rigueur de ses règles, quand elles se trouvent en collision avec celles du second. Cela se pratiquoit déjà dans l'ancienne union de la poésie et de la musique.

Mais pourquoi des règles différentes et contradictoires, pour deux arts dont les signes peuvent s'unir si intimement? Le voici : les signes des deux arts agissent, il est vrai, dans la succession du temps; mais la mesure de temps qu'exige et comporte la nature de leurs signes n'est pas la même. En musique, un ton isolé n'est pas un signe; il ne dit et n'exprime rien. Les signes de cet art sont des suites de tons liés ensemble; c'est ainsi qu'ils expriment et réveillent les passions. Les signes arbitraires de la poésie, les mots, ont, au contraire, en eux-mêmes leur signification. Un

son isolé, en tant que signe arbitraire, exprimera ce que la musique ne pourra rendre que par une longue suite de sons. De-là suit la régle, que la poésie faite pour s'unir à la musique ne doit pas être serrée; que ce n'est point un mérite pour elle d'exprimer la meilleure pensée avec le moins de mots; qu'au contraire, elle doit employer les mots les plus longs et les plus flexibles, afin de donner à chaque pensée toute l'étendue dont la musique a besoin pour exprimer quelque chose d'approchant. On a cru rendre les compositeurs ridicules, en disant que la plus mauvaise poésie étoit la meilleure pour eux. Le reproche étoit injuste. Ils ne préfèrent pas la plus mauvaise poésie parce qu'elle est mauvaise, mais parce qu'elle n'est pas concise et serrée. Or, toute poésie qui n'a pas ces qualités, n'est pas nécessairement mauvaise. Elle peut, au contraire, être fort bonne, quoique susceptible d'un plus grand degré d'énergie et de beauté, si on la considère simplement comme poésie. Mais aussi dans le cas dont nous parlons, ce n'est pas sous ce point de vue qu'il convient de la considérer.

Personne ne nie que telle ou telle langue ne soit plus propre à la musique que telle ou

telle autre, mais aucun peuple ne veut convenir du désavantage de la sienne. Ce qui rend une langue peu propre à la musique, n'est pas seulement la dureté, la difficulté de sa prononciation, c'est encore la briéveté de ses mots; et cela suit de la remarque précédente. Car outre que les mots courts sont presque toujours durs et difficiles à lier ensemble, leur briéveté seule les rend incommodes au compositeur. Ils prennent trop peu de temps pour que la musique puisse les suivre d'un pas égal avec ses signes.

Au reste, il est impossible qu'aucune langue soit construite de manière que ses signes exigent autant de temps que ceux dont la musique se sert; et voilà, je crois, la raison toute naturelle qui fait que souvent une syllabe est chargée par le musicien de passages entiers.

2. Après cette union de la musique et de la poésie, qui est la plus parfaite de toutes, vient la réunion d'une suite de signes arbitraires, successifs, et qui s'adressent à l'oreille, avec des signes arbitraires, successifs, et qui parlent aux yeux : c'est-à-dire, l'union de la musique et de la danse, de la poésie et de la

danse; enfin celle de la poésie et de la musique déjà unies, avec la danse.

Nous trouvons chez les anciens des exemples de ces trois réunions, dont la plus parfaite est celle de la musique et de la danse; car quoique des signes visibles s'y trouvent associés à des signes qui parlent à un autre sens, en revanche, la mesure de temps dans laquelle ces signes se manifestent, est ici la même, au lieu qu'elle diffère dans les deux autres réunions.

3. De même que l'on réunit des signes arbitraires, successifs, et qui s'adressent à l'ouïe, avec des signes naturels qui ont d'ailleurs les mêmes caractères, ne pourroit-on pas unir aussi les signes naturels et les signes arbitraires, qui ont également en commun de se succéder dans le temps, et de parler aux yeux?

Telle étoit, je crois, la pantomime des anciens, considérée indépendamment de son union avec la musique. En effet, il est certain que la pantomime ne consistoit pas simplement dans une suite d'attitudes et de mouvemens naturels, mais qu'elle s'aidoit aussi de signes arbitraires, dont le sens dépendoit d'une convention.

L'art simple qui se sert de signes arbitraires, successifs et visibles, est la langue des muets.

II. Telles étoient les associations de divers arts que l'on peut regarder comme parfaites. Les unions imparfaites sont celles d'un art dont les signes se succèdent dans le temps, avec un autre art dont les signes coexistent dans l'espace. La principale est l'union de la poésie et de la peinture. On sent que cette différence essentielle dans l'ordonnance de leurs signes, ne permet pas une union parfaite d'où puissent résulter une action et un effet communs; et que dans ce rapprochement imparfait, l'un des arts reste toujours très-subordonné à l'autre.

Premièrement, la peinture peut être subordonnée à la poésie. Tel est l'usage des chanteurs de la foire, qui font peindre le sujet de leurs couplets, et montrent le tableau en les chantant.

L'union indiquée par Caylus ressemble davantage à celle de l'ancienne pantomime avec la poésie. Elle consiste à déterminer par la succession des signes de l'une, la succession des signes de l'autre.

Les signes naturels dont se sert la pein-

ture lui donnent sans doute un grand avantage sur la poésie, qui n'a que des signes arbitraires à employer.

Cependant la distance n'est pas ici tout-à-fait si grande qu'elle le paroît au premier coup-d'œil; car non-seulement la poésie possède aussi quelques signes naturels, mais elle a encore le moyen d'en donner l'énergie et la dignité à ses signes arbitraires.

D'abord il est certain que l'onomatopée est la première origine des langues, c'est-à-dire que les premiers mots que l'on inventa, eurent certaines ressemblances avec les choses. On trouve encore dans toutes les langues de ces sortes de mots, et l'on en trouve plus ou moins selon que la langue est plus ou moins éloignée de son origine. De leur usage bien entendu, résulte ce qu'on appelle en poésie l'expression musicale, dont les exemples sont fréquens et variés.

D'un autre côté, quelque différence qui se manifeste entre les mots correspondans des diverses langues, toutes s'accordent cependant assez dans ce genre de sons que l'on peut regarder comme les premiers que firent entendre les premiers hommes. Je parle de ceux que nous arrachent les passions. Ces pe-

tits mots que l'on prononce dans l'admiration, la douleur, ou la joie, en un mot, les interjections, se ressemblent assez dans toutes les langues, et méritent par conséquent d'être placés au rang des signes naturels. C'est, sans doute, une perfection dans une langue, que de posséder un grand nombre de ces mots; et quoique je n'ignore pas quel abus de mauvais écrivains peuvent en faire, je n'en suis pas moins l'ennemi de cette froide bienséance qui voudroit les bannir entièrement. On peut voir, dans Sophocle, par quelle multitude et quelle variété d'interjections Philoctète exprime sa douleur. Elles doivent mettre dans un grand embarras celui qui veut les rendre dans nos langues modernes.

De plus, les mots qui sont les signes de la poésie, ne doivent pas être seulement considérés comme isolés, mais aussi dans l'enchaînement où elle les place. Ainsi, quoique dans leur isolement ils demeurent des signes arbitraires, leur enchaînement leur donne souvent l'énergie des signes naturels. Cela arrive, par exemple, lorsque les mots se succèdent précisément dans le même ordre que les choses qu'ils doivent exprimer. Ceci est

encore un artifice poétique qu'on n'a point assez examiné, et qui mériteroit d'être éclairci en particulier par des exemples.

Nous avons prouvé jusqu'ici que la poésie n'est pas absolument privée de signes naturels. Mais elle a de plus un moyen d'en donner la valeur à ses signes arbitraires. Ce moyen est la métaphore. Ce qui fait l'énergie des signes naturels, c'est, en effet, leur ressemblance avec les choses désignées. Au défaut de cette ressemblance qui manque à ses signes, la poésie en introduit une autre, celle de l'objet désigné avec un autre objet, dont elle peut réveiller en nous l'idée avec plus de force et de facilité.

Les comparaisons servent au même usage que les métaphores. Car une comparaison n'est, au fond, qu'une métaphore étendue et terminée, de même que la métaphore n'est qu'une comparaison en abrégé....

Tout assemblage de mots n'est pas de la poésie : pourquoi tout assemblage de couleurs et de contours seroit-il de la peinture, en tant que la peinture et la poésie sont sœurs?

Il est un usage de la parole dont le but n'est pas proprement l'illusion, qui cherche

plus à instruire qu'à plaire, à se faire entendre qu'à entraîner : en un mot, le langage des mots a sa poésie et sa prose ; il en est de même du langage des couleurs. Il y a des peintres poétiques ; il y en a de prosaïques.

Un peintre prosaïque est celui qui ne peint pas ses objets dans leur rapport naturel avec ses signes.

1. Ses signes sont coexistans dans l'espace : celui qui peint des choses qui se succèdent dans le temps.

2. Ses signes sont naturels : celui qui les entremêle de signes arbitraires, l'allégoriste.

3. Ses signes parlent aux yeux : celui qui ne veut pas représenter le visible par le visible, mais des objets qui s'adressent à l'ouïe et aux autres sens. Exemple : *The enraged Musician* de Hogarth.

On dit que la peinture se sert de signes naturels, et cela est vrai en général ; mais il ne faut pas s'imaginer qu'elle n'employe jamais des signes arbitraires : nous en parlerons dans un autre lieu.

Il est en outre nécessaire d'observer que les signes, même naturels, de la peinture, cessent entièrement de l'être dans certains cas.

Je m'explique. Les principaux de ces signes sont les lignes et les figures qu'elles servent à former. Mais ce n'est point assez que toutes ces lignes ayent entr'elles les mêmes proportions que dans la nature; il faut encore que chacune ait les mêmes dimensions que dans l'objet représenté, ou celles qu'il paroîtroit avoir, vu sous le même aspect dans lequel le tableau nous l'offre. Tout change, si les dimensions de l'image sont réduites.

L'artiste qui veut se servir de signes parfaitement naturels, doit donc peindre ses objets dans leur grandeur naturelle, ou du moins ne pas rester trop au-dessous. Celui qui les réduit d'une manière trop sensible, dans les tableaux de cabinet et dans la miniature, peut être un fort habile artiste; il peut avoir autant de mérite que celui qui traite ses sujets en grand; mais il ne doit pas espérer de mettre dans ses tableaux la vérité des grands ouvrages; il ne doit pas en attendre le même effet.

J'avoue qu'une figure humaine d'un demi-pied, ou d'un pouce de hauteur, est toujours l'image d'un homme; mais c'est en quelque sorte une image symbolique, où il entre quelque chose de conventionnel. L'idée du signe

m'est plus présente, à son aspect, que celle de la chose signifiée. Pour arriver à celle-ci, il faut que mon imagination rétablisse, dans leur grandeur naturelle, les dimensions réduites de la figure. Et quoique cette opération intellectuelle se fasse avec une extrême vîtesse, elle sépare pourtant, en quelque manière, l'instant où j'apperçois le signe de celui où je vois l'objet : ils ne se confondent pas.

On pourra m'objecter que les dimensions des objets visibles, en tant qu'elles sont apperçues par nous, ne sont rien moins que constantes ; qu'elles dépendent de l'éloignement : qu'à telle et telle distance, une figure humaine semble n'avoir qu'un demi-pied et même qu'un pouce de hauteur : et que par conséquent il nous suffit de supposer que la figure réduite du peintre est à cette distance, pour que ses signes redeviennent parfaitement naturels.

Je répondrai : lorsqu'une figure humaine est apperçue à une distance assez grande, pour qu'elle paroisse n'avoir qu'un demi-pied, ou même un pouce de hauteur, elle ne s'apperçoit que d'une manière très-confuse. Mais ce n'est pas ainsi qu'on nous montre les figures réduites sur le premier plan

des petits tableaux. La clarté avec laquelle nous en distinguons toutes les parties, contredit toute idée d'éloignement; elle nous rappelle trop vivement que ce sont des figures réduites et non des figures éloignées.

On sait aussi combien la grandeur des dimensions contribue à produire le sublime, et ce sublime se perd entièrement dans les réductions de la peinture. Ses tours les plus élevées, ses précipices les plus affreux, les rochers qu'elle suspendra dans la position la plus menaçante, ne produiront jamais l'ombre de cet effroi, la moindre idée de ce vertige que de pareils objets nous causent dans la nature, et dont la poésie même peut quelquefois approcher.

Quel tableau que celui de Shakespear dans son roi Lear, lorsqu'Edgar conduit le duc de Glocester au dernier sommet de la colline, d'où il veut se précipiter! [1]

.....Come on, sir;
Here's the place; stand still. How fearful

---

[1] King Lear, act. IV. sc. 6.

EDGAR.

Avancez, Seigneur. Voici la cime; ne bougez pas. O quelle terreur! comme la tête tourne en plongeant

And dizzy 'tis to cast one's eyes so low!
The crows and choughs, that wing the midway air
Shew scarce so gross as beetles. Half way down
Hangs one that gathers samphire; dreadful trade!
Methinks he seems no bigger than his head!
The fisher-men that walk upon the beach
Appear like mice; and yon' tall anchoring bark
Diminish'd to her cock; her cock, a buoy
Almost too small for sight. The murmuring surge
That on the unnumber'd idle pebbles chafes,
Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong.

Comparez avec ce passage, celui de Milton (liv. VII. v. 210.) où le fils de Dieu jette un coup-d'œil dans l'abîme du chaos. La

---

la vue au fond de cet abîme! le milan et la corneille qui volent dans les airs vers le milieu de la montagne, paroissent à peine de la grosseur de la cigale. — Sur le penchant, à mi-côte, je vois un homme suspendu à des rochers, cueillant du fenouil marin. Le dangereux métier! cet homme ne me paroît pas plus gros que sa tête. Ces pêcheurs, qui marchent sur la grève, ressemblent à des belettes qui trottent. — Ce grand vaisseau, là-bas à l'ancre, paroît petit comme sa chaloupe, et sa chaloupe comme la bouée qu'on finit d'apercevoir. *Le bruit des vagues qui se brisent sur les innombrables cailloux du rivage, ne peut s'entendre à cette*

profondeur est ici beaucoup plus grande, et cependant sa description ne produit aucun effet, parce que rien ne la rend sensible. C'est, au contraire, ce que Shakespear a fait si supérieurement par le rappetissement des objets.

Gérard est d'une opinion différente de la mienne. Il pense [1] que la peinture est capable de ce genre de sublime qui tient à la grandeur des dimensions. Si elle ne peut, dit-il, conserver les dimensions dans leur étendue naturelle, elle peut au moins leur laisser leur grandeur comparative, et cela

---

hauteur. Je ne veux plus regarder; ma raison se perdroit, et mes yeux une fois éblouis, je tomberois la tête la première. (Ce passage est pris de la traduction de M. le Tourneur. Nous y avons changé seulement la phrase *sous-lignée*, parce qu'elle étoit directement opposée au sens de l'auteur et au bon sens. Voici comment M. le Tourneur la donne. «Jamais on n'entendit mieux le bruit des vagues froissées, &c.». C'est une singulière façon d'entendre *cannot be heard.* Il est clair que plus on est élevé au-dessus des vagues, moins on doit en entendre le bruit. C'est ce que Shakespear a dit expressément, et il seroit difficile de deviner pourquoi son traducteur lui fait dire le contraire.) Note du Trad.

[1] On Taste, London, 1759. p. 24.

suffit pour produire le sublime. Gérard se trompe. Cela suffit bien pour nous faire juger que ces objets qu'on nous montre sous des proportions réduites doivent être sublimes dans la nature, mais non pas pour produire en nous le même effet. Pourquoi un temple vaste et majestueux que je ne puis embrasser d'un coup-d'œil, est-il sublime? C'est précisément parce que mon regard peut y errer, s'y promener à son aise, et que par-tout où il se repose, il rencontre la symétrie, la grandeur, la solidité, la simplicité. Transportez ce même édifice sur l'espace étroit d'une gravure, il cessera d'être sublime, il n'excitera plus mon admiration, par cela même que je pourrai l'embrasser d'un coup-d'œil. Mais ne pouvez-vous vous le figurer exécuté dans les dimensions convenables? Sans doute, mais que sens-je alors? Que je m'étonnerois réellement, si je le voyois réellement exécuté; mais je ne m'étonne pas encore. J'en puis admirer, il est vrai, le dessin et la noble simplicité; mais cette admiration ne s'adresse qu'au talent de l'artiste, et ne dépend point de l'aspect des dimensions.

II.

Des figures pareilles, mais de dimensions différentes, nuisent à l'effet dans la peinture.

Nous avons vu que la réduction des grandeurs nuit à l'effet dans la peinture. Un beau portrait en miniature ne fera jamais autant de plaisir que le même portrait dans sa véritable grandeur.

Mais il est des cas où les véritables dimensions des objets ne sauroient être conservées. Alors le spectateur veut qu'on le mette au moins en état d'en juger, en les rapportant à certaines dimensions déjà connues et déterminées.

Les mieux connues et les mieux déterminées de toutes sont, sans doute, celles du corps humain. Aussi, est-ce de ce corps ou de ses parties que sont empruntées presque toutes les mesures des longueurs, le pouce, le pied, la coudée, l'aune, la brasse, etc.

Ainsi, lorsque le paysagiste introduit des figures dans ses tableaux, non-seulement elles lui servent à les animer, mais elles lui rendent encore un autre service : elles lui

fournissent une échelle pour tous les autres objets, une mesure de leur éloignement.

S'il veut se passer de figures, il faut qu'il y supplée par une autre échelle, et qu'il la choisisse parmi les objets que l'homme fabrique pour son usage et pour sa commodité, et qui par conséquent sont proportionnés à sa taille. Une maison, une cabane, une haie, un pont, un sentier, pourront remplir cet objet.

L'artiste veut-il peindre un désert absolument sauvage, un paysage abandonné où l'on ne découvre point de traces d'hommes? Il faut qu'il y introduise au moins des animaux d'une grandeur connue, pour servir d'échelle à mesurer les autres objets.

Ce n'est pas seulement dans les paysages, mais aussi dans les tableaux d'histoire, que le manque d'une échelle connue produit un mauvais effet. « L'invention poétique, dit « M. de Hagedorn, [1] quand elle est livrée à « la seule imagination, souffre des nains et « des géans ensemble : l'invention pittoresque « n'est pas également complaisante. » Un tableau de l'antiquité lui sert à éclaircir son

[1] Von der Mahlerey. s. 169.

opinion. C'est le cyclope endormi de Timanthe. Pour rendre sensible sa grandeur monstrueuse, le peintre l'avoit entouré de satyres, dont l'un mesuroit avec son thyrse le pouce énorme du géant. M. de Hagedorn trouve l'idée ingénieuse; mais dans l'exécution pittoresque, il pense qu'elle devoit contrarier les premiers principes de l'art de grouper, ainsi que nos idées actuelles du clair-obscur, et de plus qu'elle devoit détruire l'équilibre naturel du tableau. On peut croire, sur la parole de M. de Hagedorn, à la réalité de tous les inconvéniens qu'il remarque. Mais ce sont là des inconvéniens qui n'existent que pour un connoisseur tel que lui. Ce que j'ai dit sur les dimensions nous en découvre aisément un autre qui existe pour tous les yeux, et qui choqueroit l'œil le moins exercé, plus fortement encore que les autres.

Lorsqu'un poète me parle d'un nain et d'un géant, je sais d'abord ce qu'il veut dire. Ces mots expriment les deux extrêmes de petitesse et de grandeur où la taille humaine peut se réduire ou s'élever. Mais quand un peintre me présente une grande figure et une petite, d'où puis-je savoir que ce sont aussi ces deux extrêmes qu'il a voulu me présen-

ter? L'une des figures doit servir de mesure à l'autre, et il faut, pour cela, que je connoisse d'abord ses dimensions, c'est-à-dire, que je lui suppose la grandeur ordinaire des figures de ce genre. Si je fais cette supposition à l'égard de la petite figure, la grande devient un colosse : si je le fais à l'égard de la grande, la petite n'est plus qu'un Liliputien. Dans les deux cas, je puis encore imaginer une figure plus grande que la grande, ou moindre que la petite, et rien ne m'assure si c'est un nain ou un géant que l'artiste a voulu peindre, ou même s'il n'a pas voulu peindre et un nain et un géant.

Jules Romain n'est pas le seul qui ait imité l'idée de Timanthe. [1] François Floris en a aussi profité dans son Hercule chez les Pygmées, dessin gravé par M. Cock. Je doute que son imitation soit très-heureuse. En effet, comme il n'a point fait de ses Pygmées des espèces de nains contrefaits et bossus, mais seulement de très-petits hommes, d'ailleurs fort bien proportionnés, rien ne m'empêcheroit de les prendre pour des hommes ordinaires, et l'Hercule endormi pour un géant,

[1] Richardson, Traité de la Peinture, t. 1. p. 84.

si je ne reconnoissois Hercule à sa massue et à sa peau de lion, et si je ne savois que l'antiquité donnoit bien à Hercule une très-haute taille, mais qu'elle n'en a point fait un géant. Chez Timanthe, au contraire, il ne peut y avoir de doute. Les satyres sont d'abord reconnoissables à leurs formes et à leurs traits On sait que leur taille étoit la taille ordinaire de l'homme, et par conséquent lorsqu'on les voit mesurer le pouce du cyclope avec un thyrse, il est facile d'en conclure combien le cyclope étoit plus grand. Dans l'autre sujet, un Pygmée mesure la plante du pied d'Hercule avec une baguette, mais cet expédient ne produit pas ici le même effet. Hercule, il est vrai, étoit aussi bien un géant à l'égard des Pygmées, que le cyclope à l'égard des satyres, et le mesurage de son pied réveille en nous l'idée de sa grandeur. Mais ce n'étoit pas de cela qu'il s'agissoit. Le but du peintre n'étoit pas tant de nous rendre sensible la grandeur d'Hercule que la petitesse des Pygmées. C'est cette idée qu'il devoit réveiller le plus vivement. Il ne pouvoit le faire qu'en joignant à leur petitesse d'autres qualités que nous avons l'habitude d'attribuer aux nains, comme la difformité, la largeur outrée en

comparaison de la hauteur, la grosseur de la tête, etc. Il falloit que ses Pygmées eussent plus de ressemblance avec les images que nous renvoyent les miroirs concaves ou convexes, et auxquelles Aristote compare les nains. [1]

III.

De l'Allégorie.

Une des allégories les plus belles, et en même temps les plus courtes que je connoisse, est celle du troisième livre de Milton (v. 686.) où Satan trompe Uriel :

> — Oft though wisdom wake, suspicion sleeps
> At wisdom's gate, and to simplicity
> Resigns her charge, while goodness thinks no ill
> Where no ill seems.

« Souvent quoique la prudence veille, le « soupçon dort à sa porte, laissant ses fonc« tions à la candeur, et la bonté ne peut son« ger au mal, quand elle n'en voit pas l'appa« rence. »

C'est ainsi que j'aime les allégories; mais

---

[1] Arist. Probl. sect. x. Selon la correction de Vossius, *ad Pompon. Melam*, lib. III. cap. 8. p. 587.

les suivre et les achever longuement, décrire les personnages imaginaires qu'on y emploie, avec tous les attributs que la peinture est obligée de leur donner, fonder sur ces êtres fantastiques une suite entière d'événemens, c'est un enfantillage, un abus d'esprit digne du goût gothique des moines.

Le seul moyen de rendre une longue allégorie un peu supportable, est celui dont Cébès s'est servi. Ce n'est point la fiction qu'il raconte, mais la manière dont un peintre l'avoit traitée dans son tableau.

IV.

Des fautes nécessaires.

Ce chapitre de la poétique d'Aristote est celui qu'on a le moins commenté. J'appelle *fautes nécessaires* celles qui le sont en effet pour amener des beautés supérieures, et qu'on ne sauroit faire disparoître, sans perdre en même temps ces beautés.

C'est une faute nécessaire dans Milton que d'avoir donné au langage d'Adam une richesse et une étendue, qui supposent des connoissances qu'Adam ne pouvoit avoir. Sans doute on a mille fois raison de dire : Adam ne pou-

voit s'exprimer ainsi; on ne pouvoit se servir avec lui d'un tel langage; mais qu'il parle chaque fois comme il auroit dû parler, et l'image grande et sublime que le poète vouloit nous présenter sera perdue. Or c'est un but plus noble pour le poète d'entretenir ses lecteurs de grandes et belles images, que d'être sévèrement et par-tout exact. Exemple : (Liv. v. v. 888.) Les drapeaux et les étendards des anges.

Il en est ainsi des fautes théologiques de Milton, ou de ce qui contrarie dans son poëme, la manière dont nous devons concevoir les mystères de la religion. Il avoit à parler de choses arrivées avant l'origine des temps; mais il ne pouvoit les raconter et nous les rendre présentes, qu'en leur assignant une époque dans le temps, tel que nous le concevons.

Ainsi dans son livre cinquième (v. 603.) le Tout-Puissant dit à ses anges :

This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.

Aujourd'hui signifiera, si l'on veut, *de toute éternité;* ce sera de toute éternité que

le fils aura été engendré par le père. Mais ce fils, d'après le reste du passage, n'aura du moins pas toujours été ce qu'il devoit être, ou n'aura pas été reconnu pour tel. Il y aura eu un temps où les anges ne le connoissoient pas, ne le voyoient pas assis à la droite du père, où il n'avoit pas été déclaré leur chef. Et tout cela est faux, d'après nos dogmes orthodoxes. Dira-t-on que jusqu'alors Dieu avoit laissé ignorer aux anges les mystères de la trinité? Il en résultera des absurdités sans nombre. La véritable excuse de Milton, c'est qu'il ne pouvoit se dispenser de commettre cette faute, qu'il lui étoit impossible de l'éviter, du moment qu'il vouloit nous raconter dans une succession de temps qui nous fût intelligible, ce qui s'étoit passé avant l'origine des temps.

V.

Sur un passage de l'Histoire de l'Art par Winckelmann, qui concerne Zénodore.

« Pline, dit M. Winckelmann (p. 396.), « nous apprend que l'art de fondre le bronze « étoit perdu sous Néron, et cite en preuve « la statue colossale de cet empereur par Zéno- « dore, qui échoua dans cette entreprise,

« malgré toute son habileté. Mais il n'en faut « pas conclure avec Donati et Nardini que « cette statue ait été de marbre. »

Il est certain que Donati et Nardini n'ont pas compris le passage de Pline dont il s'agit, et qu'ils en ont tiré une conclusion absolument fausse. Mais il faut que M. Winckelmann lui-même n'ait pas examiné ce passage avec assez d'attention; autrement il ne se seroit pas expliqué comme il a fait. Quoi! Zénodore auroit échoué dans cette statue? Où Pline a-t-il rien avancé de pareil? Au contraire, il dit que Zénodore égaloit les anciens dans son art, que son ouvrage étoit d'une ressemblance frappante, et qu'il avoit déjà donné des preuves de son habileté, en fondant une statue colossale de Mercure. Et lorsque nous voyons les successeurs de Néron s'empresser de lui enlever l'honneur de la statue de Zénodore, consacrer cette statue au soleil, et en faire ôter la tête Néronienne pour y substituer la leur; quand nous les voyons enfin n'épargner ni frais ni travaux, pour déplacer et transporter la statue entière; qu'en devons-nous conclure, sinon que c'étoit un ouvrage d'un mérite supérieur? Pline dit, il est vrai : *Ea statua indicavit in-*

terisse fundendi æris scientiam : mais c'est précisément dans l'interprétation de ces mots que l'on se trompe. On veut y trouver la perte de l'art de fondre le bronze en général ; tandis qu'ils indiquent seulement qu'on avoit perdu le secret d'un certain alliage (*temperaturam æris*) qu'on croyoit exister dans les bronzes des anciens. Il manquoit à Zénodore la connoissance de certain procédé chimique, mais non le talent plastique de son art. Et ce procédé qui lui manquoit, étoit celui que les anciens avoient employé pour allier l'or et l'argent au cuivre dans la fonte de leurs statues : c'étoit là l'opinion qu'on en avoit : *Quondam æs confusum auro argentoque miscebatur* [1]. Ce secret étoit perdu ; et dans le mélange de métaux que Pline décrit fort clairement [2], et qu'employoient les artistes ses contemporains, il n'entroit que du plomb et du cuivre. Qu'on lise maintenant tout entier le passage sur lequel on dispute : *Ea statua indicavit interisse fundendi æris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi,*

[1] Plin. lib. XXXIV. sect. 3. edit. Hard.

[2] Loc. cit. sect. 20.

cælandique, nulli veterum postponeretur.[1] Ce fut en vain que le prodigue Néron voulut fournir l'argent et l'or, l'artiste ne savoit pas en faire usage. Il ne connoissoit qu'un alliage bien inférieur. Mais la moindre valeur du métal qu'il mettoit en œuvre ne rabaisse point son talent. A cet égard, il marchoit de pair avec les anciens eux-mêmes. Pline le dit; Pline avoit vu son ouvrage, nous devons l'en croire.

M. Winckelmann dit dans un autre ouvrage : [2] « Le beau Sénèque de bronze, dé-« couvert nouvellement à Herculanum, suf-« firoit seul pour démentir le témoignage de « Pline, qui prétend que l'art de fondre le « bronze étoit perdu sous Néron. » Qui sera plus croyable que M. Winckelmann, quand il parle de la beauté de cet ouvrage? Mais, comme je l'ai prouvé, c'est une chimère qu'il combat. Pline n'a point dit ce qu'il lui fait dire. Je sais fort bien de quel autre passage M. Winckelmann pourroit encore s'appuyer. Pline y parle de l'alliage précieux des bronzes

---

[1] Loc. cit. sect. 18.

[2] *Nachrichten von den neuesten Herculanischen entdeckungen.* s. 35.

antiques, et il ajoute : *et tamen ars pretiosior erat : nunc incertum est, pejor hæc sit, an materia.* Mais il ne juge ainsi que comparativement, et l'on ne doit pas entendre ce qu'il dit, de tous les ouvrages de son temps, mais seulement du plus grand nombre de ces ouvrages. Il rend lui-même à Zénodore un témoignage bien différent : et l'auteur du Sénèque cité par M. Winckelmann, mérite sans doute aussi une exception honorable.

FIN.

NOTES.

Page 12, [a]. C'est à cause de ce goût bas et dépravé de Pauson, qu'Aristote ordonne de cacher ses tableaux aux jeunes gens, à l'imagination desquels on doit épargner, autant que possible, les images de la laideur. (Polit. lib. VIII. cap. 5. p. 526. edit. Conring.) M. Boden prétend, il est vrai, que dans ce passage il faut lire Pausanias au lieu de Pauson, parce que le premier de ces artistes est connu pour avoir peint des sujets obscènes. (De Umbrâ poeticâ, comment. I. p. XIII.) Mais auroit-on eu besoin d'un législateur philosophe, pour apprendre à éloigner la jeunesse de toutes les peintures lascives qui excitent à la volupté? M. Boden n'avoit qu'à comparer à ce passage, un autre passage connu de la poétique (cap. II.), pour voir la fausseté de sa conjecture. Quelques interprètes (par exemple, Kuhn, sur Elien Var. Hist. lib. IV. cap. 3.) pour expliquer la distinction qu'Aristote fait en cet endroit entre Polygnote, Denys et Pauson, prétendent que Polygnote peignoit les dieux et les héros; Denys, les hommes, et Pauson les animaux : tous peignoient des figures humaines. Et Pauson pour avoir une fois peint un cheval, ne fut point pour cela un peintre d'animaux, comme le croit M. Boden. Ce qui détermina leur rang, fut le différent degré de beauté qu'ils donnoient à leurs figures humaines; et si Denys ne put peindre que des hommes, s'il en acquit le surnom d'anthropographe, c'est qu'il suivit la nature trop servilement, et ne put jamais s'élever à ce beau idéal, au-dessous

duquel c'eût été un sacrilége de peindre les dieux et les héros.

Pag. 15, [b]. Il est faux que le serpent n'ait été que le symbole des divinités qui présidoient à la médecine. Justin Martyr (Apolog. II. p. 55. edit. Sylburg.) dit expressément : παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται, et il seroit facile de citer une suite de monumens où le serpent accompagne des divinités qui n'ont aucun rapport à la médecine.

Pag. 16, [c]. Qu'on parcoure tous les ouvrages de l'art dont Pline, Pausanias et d'autres nous parlent; qu'on passe en revue toutes les statues, les bas-reliefs, les tableaux antiques qui nous restent, et nulle part on n'y trouvera de furies. J'en excepte les médailles dont les figures n'appartenoient point à l'art, mais à un langage allégorique. Cependant Spence, qui vouloit trouver des furies, auroit mieux fait de les prendre sur les médailles, (Seguini Numis. p. 178. Spanheim de Præst. Numism. dissert. XIII. p. 639.) que de chercher par un tour d'esprit, à les introduire dans un ouvrage où certainement elles ne sont pas. Il dit dans son Polymetis (Dialog. XVI. p. 272.) : « Quoique les « furies soient quelque chose de fort rare dans les ou- « vrages des anciens artistes, il existe pourtant une « histoire où ils les font généralement paroître. Je « parle de la mort de Méléagre. Les bas-reliefs où ils « l'ont représentée, nous montrent souvent des furies « qui encouragent et excitent Althée à livrer aux « flammes le fatal tison d'où dépend la vie de son fils

« unique. Car une femme même n'auroit pas porté « la vengeance aussi loin, si le diable ne l'eût poussée. « Dans un de ces bas-reliefs, rapporté par Bellori « (in Admirandis), on voit deux femmes qui se tien- « nent avec Althée auprès de l'autel, et qui, selon « toute apparence, doivent être des furies. Et qui au- « roit pu assister à une pareille action, excepté les « furies ? Si l'expression de leurs visages n'est pas assez « terrible pour leur caractère, la faute en est sans « doute au copiste du bas-relief. Mais ce qui s'y trouve « de plus remarquable, c'est un disque ou médail- « lon placé au bas et vers le milieu, sur lequel on « voit une tête qui est évidemment celle d'une furie. « Peut-être étoit-ce à cette figure qu'Althée offroit « ses oraisons, quand elle avoit à faire quelque action « bien méchante, et sûrement elle ne pouvoit l'invo- « quer plus à propos, &c. &c. ». — Avec cette manière de tourner les choses, on en peut faire tout ce qu'on veut. Qui auroit pu assister à une pareille action, demande Spence, excepté les furies ? Je réponds : Les esclaves d'Althée qui devoient allumer et entretenir le feu. Ovide dit : (Metam. VIII. v. 460-461.)

Protulit hunc (stipitem) genitrix, *tædas*que in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Les deux personnes que l'on voit auprès d'elle tiennent, en effet, à la main de pareilles torches (*tædas*), ou de longs morceaux de pin, dont les anciens se servoient en guise de flambeaux. On voit même à l'attitude de l'une de ces figures, qu'elle vient de rompre un pareil morceau. Quant à la tête que présente le

médaillon, je n'y vois pas non plus une furie : elle exprime une douleur violente, et c'est sans doute la tête de Méléagre lui-même. (Metam. l. c. v. 515.)

> Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
> Uritur ; et cæcis torreri viscera sentit
> Ignibus ; et magnos superat virtute dolores.

L'artiste l'a placée dans cet endroit, comme pour servir de transition à l'époque suivante de l'Histoire, qui fait voir tout auprès Méléagre mourant. Montfaucon prend pour des parques les figures dont Spence a fait des furies ; (Antiqu. expliq. tom. 1. p. 162.) excepté la tête du disque qu'il explique comme lui. Bellori même (Admirand. tab. 77.) hésite à décider si ce sont des furies ou des parques, hésitation qui prouve évidemment qu'elles ne sont ni l'un ni l'autre. Montfaucon devoit aussi mettre plus d'exactitude dans le reste de son explication. Il devoit nommer Cassandre et non Atalante la figure qui est auprès du lit, et qui s'appuie sur le coude. Atalante est l'autre figure assise dans une attitude d'affliction, et qui tourne le dos au lit. C'est avec beaucoup de sens que l'artiste lui a fait détourner le visage du reste de la famille : elle n'étoit que l'amante de Méléagre et non son épouse ; et l'affliction qu'elle témoigne d'un malheur, dont elle-même étoit la cause innocente, n'auroit servi qu'à irriter les parens.

Pag. 21, [d]. Voici comment Pline s'exprime (Lib. XXXIV. sect. 19.) *Eumdem (scilicet Myronem) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon,*

qui Olympiæ ostenditur : et Lybin puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem : cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Qu'on examine les derniers mots avec attention; n'indiquent-ils pas évidemment un personnage connu pour avoir été frappé d'un ulcère douloureux? *Cujus hulceris*, &c. et ce *cujus* ne se rapporteroit qu'à *claudicantem*, et *claudicantem* peut-être au mot *puerum*, qui en est encore plus loin? Personne n'avoit plus de droit que Philoctète à être connu par un pareil ulcère. Ainsi donc, au lieu de *claudicantem*, je lis *Philoctetem;* ou du moins je prétends que le premier mot a chassé du texte le dernier par la ressemblance des sons, et qu'il faut lire les deux mots ensemble, *Philoctetem claudicantem.* Sophocle lui donne une démarche traînante, pénible et forcée (στίβον κατ' ἀναγκαν ἑρπειν); et certainement il devoit boiter, puisqu'il ne pouvoit appuyer sur un pied comme sur l'autre. [1]

«*Pag.* 34, e. Lorsque le chœur considère dans leur « réunion tous les maux de Philoctète, il est touché « sur-tout de l'état de solitude où il se trouve, éloigné « de tous les secours. C'est par-tout le Grec sociable « dont nous entendons la voix...»

Je ne traduis point en entier cette note de M. Lessing : elle est fort longue. Son but est de restituer une virgule à sa place dans le texte de Sophocle, et d'exposer à l'endroit cité (Philoct. v. 691-695) la vraie

[1] C'est ainsi que Larive l'a entendu. (Note du Trad.)

signification du mot κακογειτονα, afin de trouver le véritable sens du poète qu'avoient manqué le vieux Scholiaste, trois traducteurs latins (Winshem, Thomas Johnson et T. Naogeorgus) le P. Brumoy, et un traducteur allemand que Lessing ne nomme pas. Κακογειτων ne signifie pas *méchant voisin*, mais *voisin de malheur*, compagnon d'infortune; comme κακομαντις ne veut pas dire *méchant prophète*, mais *prophète de malheurs*, et ainsi d'autres mots semblables. La leçon et l'explication de Lessing ayant été suivies dans l'édition de Sophocle, faite par Brunck à Strasbourg, il seroit superflu d'en copier ici les preuves. Je n'ajouterai qu'un mot sur la beauté du sens qu'avoient pris les anciens interprètes et que Lessing fait valoir, tout en le réfutant. On faisoit dire au chœur, en parlant de Philoctète : le malheureux n'a pas un seul homme auprès de lui! il n'a pas un voisin qui l'aime! trop heureux encore s'il avoit même un méchant voisin!... Rien de plus fort, selon Lessing, ne peut être dit en faveur de la société humaine, et il cite un passage de Thomson qui a rapport à celui-ci, et que je ne puis me refuser le plaisir de transcrire. Le poète anglais suppose que Melisandre, comme Philoctète, fut abandonné dans une île déserte par des scélérats, et voici comment il le fait parler :

> Cast on the wildest of the Cyclad isles,
> Where never human foot had marked the shore,
> These ruffians left me. — Yet believe me, Arcas,
> Such is the rooted love we bear mankind,
> All ruffians as they were, I never heard
> A sound so dismal as their parting oars.

(Jeté sur la plus sauvage des Cyclades, où jamais créature humaine n'avoit laissé l'empreinte de ses pas, ces scélérats m'abandonnèrent. — Eh bien! Arcas, tu peux m'en croire, tout scélérats qu'ils étoient, jamais bruit ne frappa si lugubrement mon oreille que celui de leurs rames à l'instant de leur départ.)[1]

Pag. 51, f. Je me rappelle qu'on pourroit citer contre cette opinion le tableau qu'Eumolpe explique dans Pétrone. Ce tableau représentoit la ruine de Troie, et en particulier l'histoire de Laocoon, exactement comme Virgile les raconte. Et comme il se trouvoit dans une galerie de Naples, parmi d'autres tableaux anciens de Zeuxis, de Protogène et d'Appelle, on pourroit soupçonner qu'il étoit aussi l'ouvrage d'un ancien artiste grec; mais on me permettra de ne pas prendre un faiseur de romans pour un historien. Cette galerie, ce tableau, cet Eumolpe n'ont peut-être jamais existé que dans l'imagination de Pétrone. Il suffiroit, pour le démontrer, des traces visibles que l'on trouve dans la description de Laocoon d'une imitation de Virgile, imitation qui sent presque l'écolier. La comparaison en vaut la peine. Voici d'abord le morceau de Virgile. (Æneid. lib. II. 199-224.)

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnes taurum ingentem mactabat ad aras.

[1] Thomas Franklin et le comte Chrétien de Stolberg, en traduisant Sophocle, l'un en anglais, l'autre en allemand, ont suivi le sens de Lessing. (Note du Trad.)

Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubæque
Sanguineæ exsuperant undas : pars cetera pontum
Pone legit, sinuantque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo : jamque arva tenebant;
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt : et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus : et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno ;
Clamores simul horrendos ad sidera tollit,
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim.

Voici maintenant le tableau d'Eumolpe, dont on pourroit dire qu'il a partagé le sort commun à tous les improvisateurs. Leur mémoire a toujours autant de part que leur imagination aux vers qu'ils débitent :

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor,
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.

Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus : tumida quorum pectora,
Rates ut altæ, lateribus spumas agunt :
Dant caudæ sonitum ; liberæ ponto jubæ
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit æquor, sibilisque undæ tremunt.
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci : parvulas illi manus
Ad ora referunt : neuter auxilio sibi,
Uterque fratri ; transtulit pietas vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberum funus parens,
Infirmus auxiliator ; invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.

Les principaux traits sont les mêmes dans ces deux morceaux, et quelquefois les mêmes choses y sont exprimées dans les mêmes termes : mais ce sont là des bagatelles qui sautent aux yeux. Il y a d'autres indices d'imitation moins faciles à reconnoître, mais tout aussi sûrs. Si l'imitateur est un homme qui ait bonne opinion de lui-même, il n'imitera guère sans vouloir embellir ; et quand il croira y être parvenu, il sera encore assez rusé pour faire comme le renard qui efface avec sa queue ses propres traces qui le trahiroient. Mais c'est précisément cette vaine manie d'embellissement, ce sont les peines qu'il se donne pour paroître original, qui servent à le déceler. Ses embellissemens ne sont qu'exagération et recherche. Si Virgile dit : *sanguineæ jubæ*, Pétrone dira : *Liberæ*

jubæ luminibus coruscant. Virgile : *Ardentes oculos suffecti sanguine et igni ;* Pétrone : *Fulmineum jubar incendit æquor.* Virgile : *Fit sonitus spumante salo ;* Pétrone : *Sibilis undæ tremunt.* C'est ainsi que l'imitateur passe toujours du grand au monstrueux et du merveilleux à l'impossible. Les enfans de Laocoon ne sont pour Virgile qu'un accessoire qu'il ajoute avec peu de traits, et où l'on ne voit que leur désolation et leur impuissance. Pétrone achève l'épisode et fait deux héros de ces deux enfans :

Neuter auxilio sibi,
Uterque fratri; transtulit pietas vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Qui attendra de l'homme, et sur-tout de deux enfans, une pareille abnégation de soi-même? Que la nature étoit bien mieux connue du poète grec (Quintus Calaber, lib. XII. v. 459-461), chez qui, à l'apparition des monstres, les mères mêmes oublient leurs enfans, tant chacun est uniquement occupé de sauver sa propre vie !

. . . . . ἔνθα γυναικες
Ὀιμωζον, και ὡς τις ἐὼν ἐὼ ἐλησατο τεκνων,
Αὐτη ἀλευομενη συγερον μοζον.

L'imitateur cherche, pour l'ordinaire, à se cacher en éclairant son tableau d'une manière différente ; en mettant dans l'ombre ce qui étoit au jour dans l'original, et au jour ce qui étoit dans l'ombre. Virgile s'efforce de nous bien mettre sous les yeux, de nous rendre sensible la grandeur de ses serpens, parce que

c'est de cette grandeur que dépend la vraisemblance de l'événement qui va suivre. Le bruit qu'ils causent n'est qu'une idée accessoire, employée seulement à rendre plus vive l'image de leur grandeur. Pétrone, au contraire, fait de cet accessoire son objet principal. Il prodigue les traits qui doivent exprimer le bruit, et oublie tellement de nous peindre la grandeur de ses monstres, que nous ne pouvons presque la présumer autrement que par ce bruit même. Il n'est pas à croire qu'il fût tombé dans ce défaut de convenance, s'il n'avoit peint que d'après son imagination, s'il n'avoit pas eu devant les yeux un modèle d'après lequel il vouloit dessiner, mais dont il ne vouloit pas qu'on pût deviner qu'il s'étoit servi. Voilà comment on peut, en toute sûreté, reconnoître pour une imitation manquée, tout tableau poétique qui sera surchargé de petits traits et défectueux dans les grands, quelque nombreuses que puissent être ses petites beautés de détail, et quand même on ne pourroit pas indiquer l'original dont s'est servi le copiste.

Pag. 53, 8. DONATUS ad v. 227. lib. II. Æneid. *Mirandum non est clypeo et simulachri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse corpus Laocoontis et liberorum, et fuisse superfluam partem.* Il me semble au reste, que de ces mots : *mirandum non est,* il faut effacer le *non,* ou bien qu'il manque à la phrase un second membre. Car si les serpens étoient d'une grandeur si extraordinaire, il y a certes lieu de s'étonner qu'ils aient pu se cacher sous le bouclier de la déesse,

à moins que ce bouclier ne fût lui-même extrêmement grand, et n'appartînt à une figure colossale. C'est ce que devroit dire un second membre de phrase, ou bien le *non* n'a point de sens.

Pag. 64, [h]. Je ne puis rien citer de plus décisif à cet égard que le poëme de Sadolet. Il est digne de l'antiquité, et comme il peut très-bien faire l'office d'une gravure [1], je crois pouvoir l'insérer ici tout entier.

DE LAOCOONTIS STATUA

Jacobi Sadoleti Carmen.

Ecce alto terræ e cumulo, ingentisque ruinæ
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies : aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinæ simulachrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus; nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivæ mœnia Romæ.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem,
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum,

---

[1] Quoique nous donnions avec cette édition la gravure de ce fameux groupe, nous avons cru bien faire de conserver le poëme de Sadolet aux amateurs de la poésie latine. Mais nous ne le traduisons pas, parce que la gravure peut suffire à ceux de nos lecteurs qui n'entendent pas le latin; et surtout parce que les beautés de ce morceau disparoîtroient dans toute traduction qui ne seroit pas ornée de tous les charmes de la poésie. (Note du Trad.)

Vulneraque, et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad hæc animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent crudele tuendo
Exitium, casusque feros : micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat, et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, lævam impatiens ad terga chelydri
Objicit : intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt suræ, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera sævit,
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat : jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpore morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta
Horret ad aspectum miseri patris, hæret in illo,
Et jamjam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni,
Qui tantum statuistis opus, jam laude nitentes,

Artifices magni (quamquam et melioribus actis
Quæritur æternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturæ tradere famæ)
Attamen, ad laudem quæcumque oblata facultas,
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere; aspicimus motumque iramque doloremque,
Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestræ jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto præstantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum!

(V. Leodegarii a Quercu Farrag. poematum, t. II. fol. 64.) Gruter a aussi inséré ce poëme, ainsi que d'autres du même Sadolet, dans son recueil (Delic. poet. Italorum, part. alt. p. 582); mais avec beaucoup de fautes. Pour *bini*, v. 14, on lit *vivi;* pour *errant*, v. 15, *oram*, &c.

Pag. 74, [i]. Le traducteur se dispense de donner ici une note de M. Lessing, qui tient six pages *in*-8°, en très-petit caractère. Il s'agit d'y prouver que l'explication donnée par Addison d'un mot de Juvénal, n'est pas à beaucoup près démontrée. Comme la justesse de cette explication ne prouveroit rien contre les idées de M. Lessing, et qu'il la suppose vraie dans son texte; comme il ne donne lui-même une explication différente qu'en qualité de conjecture, et qu'il termine sa note par les deux mots: *non liquet*, nous

avons cru qu'il étoit inutile de surcharger cette édition d'un étalage d'érudition qui n'amène pas un autre résultat. Nous donnerons cependant acte à notre auteur de sa protestation contre l'explication anglaise qu'il a bien voulu laisser passer dans son texte. Voici le passage de Juvénal. (Satir. XI. v. 100–107.)

Tunc rudis et graias mirari nescius artes,
Urbibus eversis prædarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, cælataque cassis
Romuleæ simulacra feræ mansuescere jussæ
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
*Pendentis*que *dei* perituro ostenderet hosti.

Addison n'a pas été suffisamment autorisé à expliquer le *pendentis dei* par une médaille où il dit que Mars est représenté *planant* au-dessus de Rhea Sylvia. Il a cité un bas-relief rapporté par Bellori, que M. Lessing n'y a point trouvé. La médaille gravée dans l'ouvrage d'Addison ne représente point le dieu planant d'une manière assez décidée ; et si la même médaille gravée dans le Polymetis paroît plus favorable à cette explication, on peut supposer que Spence, dans son zèle pour Addison et pour ses propres idées, a fait outrer dans le dessin ce qu'il croyoit voir lui-même dans la médaille. En un mot, l'avis de M. Lessing est que le *pendentis* demeure encore inexplicable.

Pag. 74, [k]. Voici comment s'explique Spence (Polymetis, dial. XIII. p. 208.) : « Avant d'avoir fait « connoissance avec ces *aurœ*, ces nymphes de l'air,

« je ne savois comment entendre dans Ovide l'his-
« toire de Céphale et de Procris. Il m'étoit impos-
« sible de comprendre comment Céphale en pronon-
« çant les mots : *Aura venias !* quelque tendre, quelque
« langoureux que pût en être le ton, avoit pu faire
« soupçonner à personne qu'il étoit infidèle à Procris.
« Accoutumé à n'entendre par le mot *aura*, que l'air
« en général, ou la douce haleine des vents en par-
« ticulier, la jalousie de Procris me paroissoit dénuée
« de tout fondement; je la trouvois d'une extrava-
« gance qu'on a peine à s'imaginer. Mais après avoir
« découvert qu'*Aura* pouvoit signifier non-seulement
« l'air et le vent, mais une jeune et jolie personne,
« je regardai la chose sous un point de vue tout dif-
« férent, et il me sembla que l'histoire prenoit un tour
« assez raisonnable ». Je ne veux point rétracter dans ma note l'approbation que j'ai donnée dans le texte à cette découverte dont Spence se fait tant d'honneur. Mais je ne puis me dispenser de remarquer que cette découverte n'étoit point nécessaire, pour rendre le passage d'Ovide clair et naturel. Il falloit seulement savoir que chez les anciens *Aura* étoit un nom assez commun parmi les femmes. Nonnus le donne, par exemple (Dionys. lib. XLVIII.), à une nymphe de Diane, qui s'étant vantée de posséder une beauté plus mâle que la déesse elle-même, fut punie de sa témérité, et livrée endormie aux embrassemens de Bacchus.

Pag. 74, [1].

. . . . . At tu
Nil nisi Cecropides, truncoque simillimus *Hermæ* :

Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

JUVENAL. Sat. VIII. v. 52-55.

La connoissance de ces *Hermès*, de ces Termes à tête de Mercure, est bien plus nécessaire à l'intelligence d'une vieille fable d'Ésope, et la met dans un bien plus beau jour. Peut-être Spence y eût-il pensé, s'il avoit compris les auteurs grecs dans le plan de son ouvrage. Voici la fable : « Curieux de savoir dans « quelle estime il étoit parmi les hommes, Mercure « déguisa sa divinité, et se rendit à l'atelier d'un sculp- « teur. Il apperçut d'abord une statue de Jupiter, et « demanda quel en étoit le prix? — Une drachme, « répond l'artiste. Mercure sourit. — Et cette Junon? « demanda-t-il encore. — A-peu-près autant. Bientôt « il apperçoit sa propre image, et dit en lui-même : « Je suis le messager des dieux; point de gain dont « je ne sois la cause; les hommes, sans doute, doivent « m'estimer beaucoup plus haut. — Mais ce dieu-ci, « dit-il, en montrant sa statue, combien pourroit-il « coûter? — Celui-ci? répond l'artiste; oh! si vous « m'achetez les deux autres, vous l'aurez par-dessus le « marché. » — Mercure fut éconduit; mais le statuaire ne le connoissoit pas, et par conséquent il ne pouvoit avoir eu l'intention de mortifier son amour-propre. Si donc il faisoit assez peu de cas de la statue de ce dieu, pour la vouloir donner par-dessus le marché des deux autres, il faut en chercher la raison dans la valeur intrinsèque des statues. La dignité inférieure de Mercure n'y pouvoit rien faire, car l'artiste n'apprécie pas ses ouvrages par le mérite et le rang des person-

nages qu'ils représentent, mais en raison du talent, de l'application et du travail qu'ils peuvent exiger. Il falloit donc que la statue de Mercure en demandât moins que celles de Junon ou de Jupiter, pour qu'on la laissât à un prix si médiocre; et voilà ce que la connoissance des Hermès nous apprend. Au lieu que les statues de Jupiter et de Junon représentoient leur personne entière, celles de Mercure n'étoient qu'un mauvais Terme quarré, surmonté de son simple buste; et pour lors il ne faut plus s'étonner de la différence des prix. Cette circonstance échappa à Mercure, parce qu'il n'avoit devant les yeux que la prétendue prépondérance de son mérite, et son humiliation fut aussi naturelle que méritée. On chercheroit en vain des traces de cette explication dans tous les interprètes, traducteurs et imitateurs des fables d'Esope. Mais si la chose en valoit la peine, j'en citerois facilement une foule qui ont entendu ce conte tout simplement; c'est-à-dire qui ne l'ont pas compris. Ils n'ont pas senti, ou même ils ont exagéré l'absurdité qui s'y trouve, dès que l'on suppose que toutes les statues étoient des ouvrages également difficiles pour l'exécution. Ce qui pourroit d'ailleurs arrêter dans cette fable, c'est le bas prix que l'artiste met à son Jupiter. Il n'y a pas de faiseur de joujoux qui pût donner une poupée pour une drachme. Ce mot n'est là, sans doute, que pour signifier en général un prix très-bas. (Fab. Æsop. 90. edit. Haupt. p. 70.)

Pag. 76, [m].

It Ver et Venus, et Veneris prænuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter

Flora quibus mater præspargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan;
Inde aliæ tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

(LUCRETIUS. lib. v. v. 736-747.)

Spence (Dial. XII. p. 192.) reconnoît ce morceau pour un des plus beaux de tout Lucrèce. C'est au moins un de ceux qui font le plus d'honneur au talent de Lucrèce pour la poésie. Mais c'est lui ôter beaucoup de cet honneur, c'est vouloir le lui dérober tout entier, que de faire passer cette description pour une copie de ces anciennes processions, où l'on promenoit les saisons déifiées avec leur cortége. Et pourquoi, s'il vous plaît? c'est, dit Spence, qu'il étoit aussi ordinaire chez les Romains de porter les dieux en procession, qu'il l'est aujourd'hui d'y porter les saints dans quelques contrées; et puis c'est encore parce que toutes les expressions employées ici par le poète conviennent à merveille à une procession. (*Come in very aptly, if applied to a procession.*) Voilà des raisons excellentes! Et que n'auroit-on point à objecter contre la dernière? Qu'on prenne seulement les épithètes que Lucrèce donne à ses abstractions personnifiées: *Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans;* elles montrent que ces êtres sont de la création

du poète, et non d'un artiste qui auroit dû les caractériser autrement. Il paroît, au reste, que cette idée de procession a été fournie à Spence par Abraham Preiger, qui dit dans ses remarques sur cet endroit de Lucrèce : *Ordo est quasi pompæ cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora, &c.* Mais Spence ne devoit pas aller plus loin. Le poète fait marcher les saisons de l'année, pour ainsi dire, en procession : fort bien. Le poète a copié cette marche d'une procession; cela est absurde.

Pag. 87, n. Valerius Flaccus, Argonaut. lib. II. v. 265-273.

Serta patri, juvenisque comam, vestesque Lyæi
Induit, et medium curru locat; æraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea *tumeant* ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Le mot *tumeant*, dans l'avant-dernier vers, paroît indiquer qu'on ne faisoit pas les cornes de Bacchus aussi petites que Spence l'imagine.

Pag. ibid. ° La statue qu'on nomme le Bacchus des jardins de Médicis, à Rome, a de petites cornes qui lui sortent du front; mais il y a des connoisseurs qui, par cette raison-là même, prétendent que c'est un Faune. En effet, des cornes naturelles dégradent la forme humaine, et ne peuvent convenir qu'à des êtres auxquels on attribue une forme mitoyenne entre

l'homme et l'animal. Il faut remarquer encore que l'attitude de la statue, et son regard de convoitise porté vers un raisin placé au-dessus de sa tête, annonceroient plutôt un suivant du dieu du vin que le dieu lui-même. Je me souviens à ce sujet d'un passage de S. Clément d'Alexandrie, où il parle d'Alexandre le Grand. . . Ἐβούλετο δὲ καὶ Ἀλέξανδρος Ἄμμωνος υἱὸς εἶναι δοκεῖν, καὶ κεροσφόρος ἀναπλάττεσθαι πρὸς τῶν ἀγαλματοποιῶν, τὸ καλὸν ἀνθρώπῳ ὑβρίσαι σπεύδων κέρατι. Alexandre voulut que les sculpteurs le représentassent avec des cornes : peu lui importoit que ces cornes dégradassent en lui la beauté humaine, pourvu qu'on le crût fils d'un dieu. (Protrep. p. 48. edit. Pott.)

Pag. 89, p. Lorsque j'ai affirmé plus haut que les anciens artistes n'avoient jamais représenté les Furies, je n'avois point oublié que ces divinités avoient des temples, où certainement leurs statues se trouvoient. Ces statues étoient de bois, dans leur temple de Cerynée, où elles furent vues de Pausanias ; elles n'étoient pas grandes, et n'avoient rien d'ailleurs de remarquable. Il sembloit que l'art qui n'avoit pu en tirer parti, eût voulu se dédommager dans les statues de leurs prêtresses qu'on voyoit dans le parvis du temple, faites de pierre, et d'un fort beau travail. (Pausanias, Achaïc. cap. xxv. p. 587. edit. Kuhn.) Je n'avois point oublié non plus qu'on a cru voir des têtes de Furies sur un Abraxas que Chifflet a publié, et sur une lampe sépulchrale rapportée par Licet. (Dissertat. sur les Furies, par Bannier, Mémoires de l'Académie des Inscriptions, t. v. p. 43.) Je connois-

sois même l'urne étrusque citée dans Gori (Tab. 151. Musæi Etrusci), où l'on voit Oreste et Pylade tourmentés par deux Furies qui leur présentent leurs flambeaux. Mais je n'avois en vue qu'une certaine classe d'ouvrages de l'art, de laquelle je me croyois en droit d'exclure les monumens dont je viens de parler. Et quand même on seroit fondé à réclamer en faveur de l'urne, je pourrois dire que, d'un autre côté, elle contribue plutôt à confirmer mon opinion qu'à la détruire. En effet, quoique les artistes Etrusques, en général, ne travaillassent guère dans le but de la beauté, il paroît cependant que les auteurs de cette urne ont moins cherché à caractériser les Furies par des traits effrayans, que par leurs attributs et leur costume. Tout en portant leurs flambeaux au visage d'Oreste et de Pylade, elles conservent un air si tranquille, qu'elles semblent presque badiner. Ce n'est point par l'expression de leurs physionomies, mais par la crainte qu'on lit sur celles d'Oreste et de Pylade, qu'on juge combien elles leur paroissent terribles. Ainsi ce sont des Furies et ce n'en sont pas; elles remplissent les fonctions des Furies, mais non avec cette rage et cette fureur dont nous attachons l'idée à leur nom. Elles n'ont pas ce front qui, selon Catulle, *exspirantis præportat pectoris iras.* Il n'y a pas longtemps encore que M. Winckelmann crut avoir trouvé sur une cornaline du cabinet de Stosch, une Furie échevelée, couverte d'une draperie volante, et courant le poignard à la main. (*Bibliotheck der schönen Wissenschaften, 1. Band. s. 30.*) M. de Hagedorn conseilla aussi-tôt aux artistes de profiter de cette indi-

cation, et de représenter ainsi les Furies dans leurs tableaux. (Betrachtungen über die Mahlerey, s. 222.) Mais depuis, M. Winckelmann lui-même a jeté beaucoup d'incertitude sur sa découverte, en avouant qu'il n'a pas trouvé que les anciens eussent jamais armé les Furies de poignards au lieu de flambeaux. (Description des pierres gravées, p. 84.) Je ne doute pas non plus qu'il ne reconnoisse une *Hecate triformis*, et non des Furies, dans les figures que Spanheim nous donne pour telles, sur les médailles des villes de Lyrba et Massaura (Les Césars de Julien, p. 44.); autrement il y trouveroit une Furie armée d'un poignard; et il est fort singulier que cette figure ait aussi les cheveux épars, tandis que les autres les ont cachés sous un voile. Mais en supposant même que M. Winckelmann eût rencontré juste dans sa première opinion, il en seroit de cette pierre gravée comme de l'urne étrusque, à moins qu'on ne suppose que l'extrême petitesse des têtes n'en laisse pas distinguer les traits. Au reste, les pierres gravées, en général, ayant servi de cachets, elles appartiennent au langage allégorique, et les figures qu'on y trouve peuvent être plus souvent des symboles arbitraires imaginés par le possesseur, que des ouvrages libres de l'artiste.

Pag. 90, 1.

Esse diu stultus Vestæ simulacra putavi;
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis habet.

(Fast. lib. vi. v. 295-98.)

Ovide ne parle ici que du culte de Vesta, tel qu'il se pratiquoit à Rome, et seulement dans le temple que Numa lui avoit bâti. Il venoit de parler de ce temple quelques vers plus haut:

> Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
> Numinis ingenium terra Sabina tulit.
>
> (L. c. v. 259-60.)

Pag. 91, r.

> Sylvia fit mater: Vestæ simulacra feruntur
> Virgineas oculis opposuisse manus.
>
> (Fast. lib. III. v. 45, 46.)

Voilà comment Spence auroit dû confronter Ovide avec lui-même. Le poète parle de différens temps: ici des temps antérieurs à Numa, et là des temps postérieurs. Pendant les premiers, Vesta étoit adorée en Italie sous une image personnelle comme elle l'avoit été à Troie, d'où Énée avoit apporté son culte.

> ... Manibus vittas, Vestamque potentem,
> Æternumque adytis effert penetralibus ignem...

dit Virgile, en parlant de l'ombre d'Hector qui vient conseiller à Énée de fuir sa patrie. Il distingue expressément le feu éternel, de Vesta même ou de sa statue. Il falloit que Spence n'eût pas lu avec assez d'attention les poètes latins dont il s'est servi, puisque ce passage lui est échappé.

Pag. 92, s. Cette Vesta étoit assise: *Scopas fecit ... Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis.* (Plin. lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. edit. Hard.) Juste-Lipse avoit, sans doute, cet endroit en vue lorsqu'il

a dit : (De Vesta, c. 3.) *Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate.* Mais il n'auroit pas dû donner pour un caractère adopté généralement, ce que Pline ne rapporte que d'un seul ouvrage de Scopas. Il remarque lui-même que sur les médailles, Vesta se trouve aussi souvent debout qu'assise. Au reste, ce n'est pas Pline qu'il corrige par cette remarque, mais une erreur de sa propre imagination.

Pag. 92, [1]. (GEORG. Codinus de originib. Constant. edit. Venet. p. 12.) Την γην λεγουσιν Εστιαν, και πλαττουσι αὐτην γυναικα, τυμπανον βαστάζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει. Suidas au mot Εστια dit la même chose d'après lui, si tous deux n'ont pas copié un autre auteur plus ancien. « La terre, sous le nom de « Vesta, est représentée sous la forme d'une femme « qui porte un *tympanon*, parce que la terre tient les « vents renfermés dans son sein ». Cette raison est absurde. Il seroit plus vraisemblable de dire qu'on donnoit à Vesta le *tympanon*, parce que c'étoit une des opinions des anciens que la terre en avoit la forme : σχημα αὐτης τυμπανοειδες εἰναι. (Plutarch. de placitis philosophor. cap. 10. Id. de facie in orbe lunæ.) Mais il est encore possible que Codinus se soit trompé dans la figure ou dans le nom de l'attribut en question, ou même dans tous les deux. Peut-être ne trouva-t-il pas de meilleur nom à donner à ce qu'il voyoit dans la main de Vesta ; ou bien il l'entendit nommer *tympanon*, et ce nom ne lui donna d'autre idée que celle de l'instrument que nous appelons

cymbales. Mais *tympana* désignoit aussi une espèce de roues :

> Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
> Agricolæ. . . . . .
>
> (Virg. Georg. lib. II. v. 444.)

Et il me semble que c'est une roue de cette espèce qui accompagne la Vesta de Fabretti (ad Tabulam Iliadis, p. 334) et que ce savant prend pour un moulin à bras.

Pag. 97. t. Qu'on examine le portrait fait par Horace, de la Nécessité, portrait le plus riche en attributs qu'on puisse peut-être trouver chez les anciens poètes :

> Te semper anteit sæva Necessitas,
> Clavos trabales et cuneos manu
> Gestans ahena; nec severus
> Uncus abest, liquidumque plumbum...
>
> Lib. I. Od. 35.

Qu'on prenne les traits qui le composent, les clous, les crocs, le plomb fondu pour des moyens de solidité en architecture, ou pour les instrumens de la question, ils seront toujours des attributs poétiques plutôt qu'allégoriques, d'après la distinction que nous en avons faite. Mais vus comme attributs poétiques, ils sont encore trop accumulés, et le passage est un des plus froids d'Horace. Voici comment l'a jugé Sanadon : « J'ose dire que ce tableau pris dans le dé-« tail, seroit plus beau sur la toile que dans une ode « héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire « de cloux, de coins, de crocs et de plomb fondu :

« j'ai cru en devoir décharger la traduction, en subs-
« tituant les idées générales aux idées singulières. C'est
« dommage que le poète ait eu besoin de ce correctif ».
Sanadon avoit le tact juste et délicat, et il a fort bien
senti ce passage; mais il n'a pas bien motivé son juge-
ment, en ne s'en prenant qu'à *l'attirail patibulaire*
qui résulte de cet entassement d'attributs. Il n'avoit
qu'à s'en tenir à l'autre interprétation pour le faire
disparoître, et mettre à la place les moyens de solidité
de l'art de bâtir. Pour montrer en quoi le poète avoit
tort, il auroit dû dire que tous les attributs sont pro-
prement inventés pour parler aux yeux et non à
l'oreille; et qu'en s'adressant à l'oreille, pour faire
parvenir à l'ame ce qui devroit lui arriver par les
yeux, on l'oblige à une contention désagréable, et
les idées mêmes qu'on lui présente n'acquièrent jamais
qu'une foible clarté. — Au reste, la strophe qui suit
celle qu'on vient de citer dans la même ode d'Horace,
me rappelle quelques méprises de Spence que je re-
leverai en passant : elles ne font pas honneur à l'exac-
titude qu'il prétend avoir portée dans l'examen des
anciens poètes dont il avoit besoin. Il parle de la ma-
nière dont les Romains représentoient la Bonne-foi
ou la Probité. (Dial. x. p. 145.) « Les Romains, dit-il,
« la nommoient *Fides*, et lorsqu'ils disoient *sola fides*,
« ils paroissent avoir entendu le degré suprême de
« cette qualité, qui fait ce que nous appelons le par-
« fait honnête homme (*downright honesty*). On la
« représentoit avec une physionomie franche et ou-
« verte, vêtue d'un habillement très-léger, si léger
« même qu'il pouvoit passer pour transparent. Aussi

« Horace dans une de ses odes lui donne-t-il l'épi-« thète de *légèrement habillée*, et dans une autre celle « de *transparente* ».

Ce passage, assez court, contient trois erreurs grossières. Premièrement, il est faux que l'épithète *sola* fut donnée en particulier par les Romains à la déesse *Fides*. Dans les deux passages de Tite-Live, dont Spence se réclame (Lib. I. §. 21. Lib. II. §. 3.), ce mot ne signifie que ce qu'il signifie par-tout, l'exclusion de tout autre sujet que celui auquel on l'attache. De plus, dans un de ces passages les critiques soupçonnent que *soli* ne s'est glissé dans le texte que par une faute du copiste, occasionnée par le mot *solenne*, qui est à côté; et dans l'autre il n'est pas question de la probité, *Fides*, mais de l'innocence, *Innocentia*. Secondement, Spence prétend qu'Horace donne à la Fidélité, *Fides*, l'épithète de *légèrement habillée* (mot à mot : *voilée d'une draperie mince*), et cela dans l'ode que nous venons de citer, la trente-cinquième du premier livre :

> Te spes et albo *rara* Fides colit
> Velata panno. . . . . .

Il est vrai que *rarus* signifie aussi *mince*, mais il ne veut dire ici que rare; et de plus il est l'épithète de la Fidélité même, et non de son habillement. Spence auroit raison si le poète avoit dit : *Fides raro velata panno.*

Troisièmement, il veut qu'Horace dans un autre endroit ait appelé la Fidélité ou la Probité *transparente*, pour exprimer ce que nous rendons par cette formule bannale de nos protestations d'amitié : Je

voudrois que vous pussiez voir mon cœur ; et cet endroit seroit le vers suivant de la dix-huitième ode du premier livre :

Arcanique *Fides* prodiga pellucidior vitro.

Comment peut-on se laisser tromper ainsi par un mot ? Est-ce que *Fides arcani prodiga* veut dire la Fidélité ? N'est-ce pas plutôt l'Infidélité que ces mots désignent ? C'est d'elle, et non de la Fidélité, qu'Horace a dit qu'elle est transparente comme le verre, parce qu'elle découvre à tous les yeux les secrets qu'on lui a confiés.

Pag. 97, [u]. APOLLON remet à la Mort et au Sommeil, couple jumeau, le corps de Sarpédon embaumé et purifié, pour le transporter dans sa patrie. (Iliad. π. v. 681-2.)

Πεμπε δε μιν πομποισιν αμα κραιπνοισι φερεσθαι
Υπνῳ και Θανατῳ διδυμασσιν.

Caylus recommande ce sujet aux artistes, mais il ajoute : « Il est fâcheux qu'Homère ne nous ait rien « laissé sur les attributs qu'on donnoit de son temps « au Sommeil ; nous ne connoissons, pour caracté- « riser ce dieu, que son action même, et nous le cou- « ronnons de pavots. Les idées sont modernes ; la « première est d'un médiocre service, mais elle ne « peut être employée dans le cas présent, où même « les fleurs me paroissent déplacées, sur-tout pour « une figure qui groupe avec la Mort. » (V. *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide*

de Virgile, avec des observations générales sur le costume. Paris, 1757.)

Cela s'appelle exiger d'Homère un de ces petits ornemens si opposés à sa grande manière. Les attributs les plus ingénieux qu'il auroit pu donner au Sommeil, ne l'eussent pas, à beaucoup près, aussi parfaitement caractérisé, ne nous auroient pas présenté une image aussi vive que l'unique trait par lequel il en fait le frère jumeau de la Mort. Que l'artiste cherche à rendre ce trait, et il pourra se passer de tous les attributs. Les anciens artistes ont, en effet, représenté la Mort et le Sommeil avec cette ressemblance qu'on s'attend si naturellement à trouver entre deux jumeaux. On les voyoit sur un coffre de bois de cèdre, dans le temple de Junon à Elis, reposant entre les bras de la Nuit, sous la forme de deux enfans. Toute la différence, c'est que l'un étoit blanc, l'autre noir; que l'un dormoit, et l'autre sembloit seulement dormir : tous deux avoient les *jambes croisées.* C'est ainsi du moins que je traduirois ces mots de Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. edit. Kuhn.) ἀμφοτέρας διεσταλμένας τὰς πόδας, et non par *pieds contrefaits*, comme l'abbé Gédoyn l'a rendu dans sa langue. Qu'exprimeroient ici des pieds contrefaits? Être couché les jambes croisées est, au contraire, l'attitude de ceux qui dorment, et le Sommeil n'est pas représenté autrement dans le Recueil de Maffei. (Raccol. Pl. 151.) Les artistes modernes se sont entièrement écartés de cette ressemblance entre le Sommeil et la Mort, qu'observoient les anciens; et l'usage est devenu général parmi eux de représenter la Mort par un sque-

lette, tout au plus couvert d'une peau. Caylus auroit donc dû commencer par dire à l'artiste quel usage il devoit suivre en peignant la Mort, de l'ancien ou du moderne. Quoiqu'il ne l'ait pas fait explicitement, il paroît se déclarer pour le moderne, puisqu'il regarde la Mort comme une figure qui grouperoit mal avec une autre couronnée de fleurs : mais avoit-il aussi considéré combien cette idée moderne seroit déplacée dans un tableau tiré d'Homère ? et comment tout ce qu'elle a de dégoûtant ne l'avoit-il pas choqué ? — Je ne saurois me décider à reconnoître pour une véritable antique cette petite figure de métal, de la Galerie de Florence, qui représente un squelette étendu, le bras reposé sur une urne funéraire. (Spence's Polymetis, tab. XLI.) Au moins ne peut-elle représenter la Mort en général, car les anciens avoient une autre manière de la peindre. Les poètes mêmes ne se la sont jamais figurée sous cette hideuse image.

(M. Lessing a donné un Traité aussi intéressant qu'ingénieux sur la manière dont les anciens représentoient la Mort. Il est intitulé : *Wie die alten den Tod gebildet.*)

Pag. 105, x. RICHARDSON cite cet ouvrage pour éclaircir la règle qu'il donne, qu'aucun accessoire, quelque parfait qu'il puisse être, ne doit, dans un tableau, détourner l'attention du spectateur de la figure principale. « Protogène, dit-il, dans le fameux ta-« bleau de Jalysus, avoit peint une perdrix avec tant « de délicatesse, qu'elle paroissoit vivante et faisoit « l'admiration de toute la Grèce ; mais comme c'étoit

« à quoi on faisoit le plus d'attention, il l'effaça en-« tièrement ». (Traité de la Peinture, t. I. p. 46.) Richardson s'est trompé; cette perdrix ne se trouvoit pas dans le tableau de Jalysus, mais dans un autre de Protogène, qu'on nommoit le Satyre en repos. Σατυρος ἀναπαυμενος. Je n'aurois pas pris la peine de noter cette erreur, qui ne vient que de la mauvaise interprétation d'un passage de Pline, si elle ne se trouvoit aussi dans Meursius (Rhod. lib. I. cap. 14. p. 38.) *In eadem* (*tabula sc. in qua Jalysus*) *Satyrus erat quem dicebant anapavomenon, tibias tenens.* On la retrouve même dans M. Winckelmann. (*Von der nachahmung my der gr. W. in der Mahl. u. Bild. s.* 56.) Strabon est le véritable garant de cette historiette de la perdrix, et il distingue expressément le tableau du Satyre appuyé à une colonne, dans lequel étoit la perdrix, de celui de Jalysus. (Lib. XIV. p. 750. edit. Xyl.) Si Meursius, Richardson et M. Winckelmann ont mal entendu le passage de Pline (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.), c'est qu'ils n'ont pas remarqué qu'il y est question de deux tableaux différens; l'un qui empêcha Démétrius de prendre la ville, parce qu'il ne voulut pas l'attaquer du côté où ce tableau se trouvoit; et l'autre, que Protogène peignit pendant le siége. Le premier étoit le Jalysus, et le second le Satyre.

Pag. 109, *v.* QUINTUS Calaber, dans son douzième livre (v. 158-185), a imité ce combat invisible des dieux, et paroît l'avoir fait avec l'intention assez marquée de corriger son modèle. Il semble, en effet, que

ce grammairien avoit trouvé indécent qu'un dieu fût renversé d'un coup de pierre; aussi, quoique ses dieux se lancent l'un contre l'autre de grands quartiers de rocher, qu'ils arrachent du mont Ida; ces rochers, loin de leur faire du mal, se brisent contre leurs membres immortels et retombent autour d'eux menu comme sable :

. . . . . Οἱ δε κολωνας
Χερσιν ἀπορρηξαντες ἀπ' ἐδεος Ιδαιοιο
Βαλλον ἐπ' ἀλληλους· αἱ δε ψαμμαθοισι ὁμοιαι
Ρεια δεισκιδαντο· θεων περι δ' ἀσχετα γυια
Ρηγνυμενα δια τυτθα. . . . . .

Ce raffinement détruit l'effet principal; il agrandit nos idées de l'impassibilité physique des dieux, mais il rend ridicules les armes dont ils se servent. Si des dieux se jettent des pierres, il faut que ces pierres puissent les blesser, autrement je ne crois plus voir que des polissons qui se lancent des mottes de terre. Le prix de la sagesse reste donc toujours au vieil Homère : le froid critique en le blâmant, le génie médiocre en rivalisant avec lui, ne font que mettre son grand sens dans un plus beau jour. Je ne veux pourtant pas nier qu'il ne se trouve d'excellens traits dans l'imitation de Quintus, et des traits qui lui appartiennent; mais ils sont d'un genre qui conviendroit moins à la grandeur modeste d'Homère, qu'il ne feroit honneur au feu impétueux d'un poète moderne. Lorsque Quintus fait retentir les cris de ses dieux dans le ciel et dans l'abîme, lorsque les montagnes, la ville et la flotte en sont ébranlées, et qu'il

suppose en même temps que les hommes ne les entendent pas, je trouve beaucoup de sens dans cette tournure. Le bruit de ces cris, par sa grandeur même, échappoit aux foibles organes des mortels.

Pag. 109, ². Il suffit d'avoir lu, ou même parcouru Homère une seule fois, pour être persuadé de la vérité de cette assertion; au moins quant à la vélocité et à la force. Pour la grandeur corporelle qu'Homère donne à ses dieux, et qui surpasse tellement toutes les proportions naturelles, on pourroit se souvenir moins aisément des exemples qui la prouvent. Ainsi, après celui que j'ai cité de Mars, qui couvre sept arpens de son corps, je renverrai mes lecteurs au casque de Minerve (Iliad. E. v. 744.) sous lequel tous les guerriers que cent villes mettoient en campagne pouvoient se cacher; aux pas de Neptune (Iliad. N. v. 20.) et principalement à ces vers de la description du Bouclier, où Mars et Minerve conduisent les troupes de la ville assiégée. (Iliad. Σ. v. 516-519.)

. . . Ηρχε δ' ἀρα σφιν Αρης και Παλλας Αθηνη
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε εἱματα ἑσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Αμφις ἀριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζονες ἡσαν.

(A leur tête on voyoit Mars et Minerve, tous deux en or, tous deux armés et revêtus d'or, remarquables par leur grandeur et par leur beauté, ainsi qu'il convient à des dieux. La foule qui les suivoit étoit d'une stature très-inférieure.)

Des interprètes mêmes d'Homère, tant anciens que modernes, semblent ne s'être pas toujours assez sou-

venus de cette stature prodigieuse qu'il donne à ses dieux. On s'en apperçoit aux peines qu'ils se donnent pour adoucir ses expressions au sujet du grand casque de Minerve. (*V.* l'édition de Clarke et celle d'Ernesti, à l'endroit qui vient d'être cité.) Mais on perd beaucoup du côté du sublime, si l'on se figure les dieux de l'Iliade sous les proportions ordinaires que nous sommes trop accoutumés à leur voir dans les tableaux où ils sont mêlés avec les hommes. Au reste, s'il n'est pas permis à la peinture de représenter les dieux avec ces dimensions exagérées, la sculpture peut le faire en quelque sorte ; et je suis persuadé que les anciens artistes avoient emprunté d'Homère, non-seulement la manière générale de représenter les dieux, mais aussi les proportions colossales qu'ils donnent souvent à leurs statues. (Herodot. lib. II. p. 130. edit. Wessel.) On pourroit faire beaucoup d'autres remarques sur le colossal en particulier, et il ne seroit pas indifférent d'examiner pourquoi il fait un si grand effet en sculpture, tandis qu'en peinture il n'en produit aucun.

Pag. 113, [aa]. Les divinités d'Homère se couvrent, il est vrai, quelquefois d'un nuage, mais c'est seulement pour n'être point vues par d'autres divinités. Par exemple, dans le quatorzième livre de l'Iliade (Iliad. Ξ. v. 282.), lorsque Junon et le Sommeil se rendent sur le mont Ida, enveloppés d'un nuage (ἠέρα ἐσσάμενω), le soin particulier de la déesse rusée est de se dérober aux yeux de Vénus, qui lui avoit prêté sa ceinture pour un voyage tout différent. Dans le même

livre (v. 334.) Jupiter, ivre de volupté, est obligé de se couvrir avec son épouse d'un nuage d'or, pour vaincre la résistance pudique qu'elle lui oppose :

Πως κ'ἐοι, εἰτις νωϊ θεων αἰειγενεταων
Ευδοντ' ἀθρησειε.....

Que seroit-ce, dit-elle, si quelqu'un des dieux immortels nous appercevoit? Ce n'est pas des hommes qu'elle craint d'être apperçue, mais des dieux. Et si Homère fait dire à Jupiter quelques vers plus bas :

Ηρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν' ἀνδρων
Οψεσθαι· τοιον τοι ἐγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον.

(Ne crains pas, Junon, qu'aucun des dieux ni des hommes t'apperçoive dans l'épais nuage d'or dont je vais t'envelopper.)

Cela ne veut pas dire qu'elle ait besoin de ce nuage pour n'être pas vue des hommes; mais que dans ce nuage elle sera aussi invisible aux dieux qu'elle l'est ordinairement aux hommes. Ainsi, lorsque Minerve met sur sa tête le casque de Pluton (Iliad. E. v. 845.) qui produisoit le même effet que le nuage, ce n'est point pour échapper aux yeux des Troyens qui ne l'apperçoivent pas, ou qui ne l'apperçoivent que sous les traits de Sthénelus; c'est pour empêcher que Mars ne la reconnoisse.

Pag. 121, bb. Les anciens nommoient *phantaisies, imaginations* (φαντασιαι), ce que nous appelons *tableaux* poétiques, comme on peut se souvenir de l'avoir vu dans Longin; et ce que nous appelons l'*illu-*

sion de ces tableaux, ils le nommoient l'*énergie* (ἐναργειαν). Plutarque rapporte le mot de quelqu'un qui avoit appelé les fantaisies poétiques, les rêves d'un homme éveillé, à cause de leur *énergie*. (Erot. t. II. edit. Henr. Steph. p. 1351.) Je voudrois fort que les didactiques modernes se fussent servis de ce mot dans leurs théories poétiques, et qu'ils n'eussent jamais employé celui de tableau. Ils nous auroient épargné une foule de règles à demi-vraies, et principalement fondées sur l'analogie d'un terme arbitrairement employé. Personne n'eût peut-être songé à donner à des fantaisies poétiques, à des imaginations, les bornes d'un tableau matériel; mais dès qu'on les eut nommées tableaux, la source de l'erreur fut ouverte.

Pag. 148, cc. PROLOGUE to the Satires. v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long,
But stoop'd to truth and moraliz'd his song.

Ibid. v. 148.

. . . . . Who could take offence,
While pure description held the place of sense?

La remarque de Warburton sur ce passage peut être regardée comme un éclaircissement authentique, donné par l'auteur lui-même. « [1] He uses *pure* equi-

[1] « Il a ici employé le mot *pure* exprès, à cause de son équivoque. On peut l'expliquer également par *chaste* et *insipide* (à-peu-près comme le mot français *innocent*), et ce vers exprime ce qu'il pensoit de la poésie descriptive dont il donne le vrai caractère. Pope la comparoit, pour l'absurdité, à un repas uniquement composé de sauces. Le véritable usage

« vocally, to signify either chaste or empty; and has « given in this line what he esteemed the true cha- « racter of descriptive poetry, as it is called. A com- « position, in his opinion, as absurd as a feast made « up of sauces. The use of a picturesque imagination « is to brighten and adorn good sense, so that to em- « ploy it only in description, is like children's delight- « ing in a prism for the sake of its gaudy colours ; « which when frugally managed, and artfully dis- « posed, might be made to represent and illustrate « the noblest objects in nature ». Il est vrai que le poète et son commentateur semblent avoir considéré la chose sous le rapport de la morale, plutôt que sous celui de l'art. Mais tant mieux encore, si la manie descriptive paroît également absurde dans ces deux manières de l'envisager.

Pag. 158, [dd]. SERVIUS trouve une autre excuse à Virgile, car la différence des deux boucliers n'a point échappé à ce commentateur. Voici comment il en fait la remarque : « Sane interest inter hunc et Homeri « clypeum : illic enim singula dum fiunt narrantur ; « hic vero perfecto opere noscuntur : nam et hic arma « prius accipit Æneas, quam spectaret; ibi postquam

---

d'une imagination pittoresque est d'orner et d'embellir la raison. Ne l'employer qu'à décrire pour décrire, c'est imiter les enfans qui s'amusent de la variété et du brillant des couleurs d'un prisme, lesquelles, distribuées avec économie et disposées avec art, pourroient représenter et embellir les objets les plus nobles de la nature. »

« omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad « Achillem ». (Ad v. 625. lib. VIII. Æneid.) Mais pourquoi cette différence? c'est, dit Servius, parce que le bouclier d'Enée devoit représenter, non-seulement le petit nombre d'événemens que cite le poète, mais

. . . . . Genus omne futuræ
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella.

Comment donc eût-il été possible que tandis que Vulcain forgeoit le bouclier avec la prestesse convenable au travail d'un dieu, le poète fît succéder avec une rapidité égale les noms de tous les descendans d'Enée, et qu'il parlât de toutes leurs guerres? Tel est le sens de ces paroles un peu obscures de Servius : « Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul « et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam « velociter expediri ut ad verbum posset occurrere. » Virgile ne pouvant nous expliquer qu'une petite partie, *de non enarrabili texto clypei*, il ne pouvoit pas non plus le faire pendant le travail de Vulcain; mais il étoit obligé d'attendre que l'ouvrage fût achevé. Je voudrois fort, pour l'amour de Virgile, que ce raisonnement de Servius fût tout-à-fait sans fondement. L'excuse que je lui donne seroit bien plus honorable; car qui l'obligeoit de transporter sur un bouclier toute l'histoire Romaine? Homère, par l'heureux choix de quelques tableaux, a mis sur le bouclier d'Achille un abrégé de tout ce qui se passe dans le monde. Ne semble-t-il pas que Virgile, désespérant de le surpasser par les sujets et l'exécution de ses tableaux, ait voulu

du moins l'emporter sur lui par le nombre? et si telle a été son intention, ne seroit-ce pas le plus ridicule enfantillage?

Pag. 175. ee. CONSTANTINUS Manasses Compend. Chron. p. 20. edit. Venet.

Ην ἡ γυνη περικαλλης, εὐοφρυς, εὐχρως ατη,
Ευπαρειος, εὐπροσωπος, ϛοωπις, χιονοχρως,
Ελικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἄλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνεον,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρειαι ῥοδοχρως,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιϛον, αὐτοχρεον,
Εβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχροια πυρινη,
Ως εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὀθεν ἐμυθεργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ελενην χρηματιζειν.

(Erat ea mulier perpulchra, venustis superciliis et colore, pulchris genis et facie, grandibus oculis, colore niveo, rotundis oculis, tenera, nemus quasi quoddam gratiis abundans, brachiis albis, delicata, plane viva quædam elegantia, facie candida, genis rosei coloris, facie venusta, formosis oculis, pulchritudine non adscititia, colore nativo. Tingebat albedinem color roseus, rubens, ac si quis ebur splendente purpura tingat, collum prelongum, candidum...) A la tautologie près, madame Dacier étoit fort contente de ce portrait. « De Helenæ pulchritudine omnium optime Con« stantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehen« das. » (Ad Dictyn Cretensem, lib. 1, cap. 3, p. 5.) Elle cite aussi d'après Meziriac (Comment. sur les

épîtres d'Ovide, t. II. p. 361.), les descriptions de la beauté d'Hélène qu'ont données Darès le Phrygien et Cedrenus. Dans la première on rencontre un trait qui paroît assez bizarre. Darès dit qu'Hélène avoit une marque entre les sourcils : *notam inter supercilia habentem.* Ce trait là ne pouvoit rien avoir de beau. C'est dommage que la bonne madame Dacier n'en ait pas dit son avis. Quant à moi, je crois le mot *nota* falsifié, et j'imagine que Darès a voulu parler de ce que les Grecs appeloient μεσοφρυον, et les Latins *glabella.* Selon lui les sourcils d'Hélène ne se joignoient pas ; un petit intervalle les séparoit. Le goût des anciens n'étoit pas uniforme à cet égard ; les uns vouloient le petit intervalle, les autres la réunion des sourcils. (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.) Anacréon tenoit le milieu ; les sourcils de sa maîtresse n'étoient ni séparés ni confondus ; ils venoient doucement se réunir et se perdre au même point. Il dit à l'artiste qui devoit la peindre (Od. 28.) :

Το μεσοφρύον δε μη μοι
Διακοψητε, μητε μισγε,
Εχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Το λεληθοτως συνοφρυν,
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

en suivant la leçon de De Pauw, quoique le sens reste le même sans l'admettre. Henri Etienne ne l'a point manqué :

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus

Confundito nec illos :
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas
Quale esse cernis ipsi.

Mais si j'ai saisi le sens de Darès, quel mot faudra-t-il substituer à *notam ?* peut-être *moram ;* car il est sûr que *mora* n'exprime pas seulement le temps qui s'écoule avant qu'une chose arrive, mais aussi l'obstacle, l'intervalle qui sépare une chose d'une autre. On le voit dans ce souhait d'Hercule furieux. (Senec. Herc. fur. v. 1215.)

Ego inquieta montium jaceam mora.

que Gronovius explique ainsi : « Optat se medium « jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, « impedimentum, obicem ; qui eas moraretur, vetet « aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. » Dans le même poète, *lacertorum moræ* est pris pour *junctura.* (Schroederus ad v. 762. Thyest.)

Pag. 197, ff. PLINE dit en parlant d'Apelle (Lib. xxxv. sect. 36. p. 698. edit. Hard.) : « Fecit et « Dianam sacrificantium virginum choro mixtam : « quibus vicisse Homeri versus videtur idipsum des- « cribentis. » Rien de plus vraisemblable que la justice de cet éloge : de belles nymphes autour d'une déesse plus belle encore, et qui les surpasse de toute la tête, voilà, sans doute, un sujet plus favorable à la peinture qu'à la poésie. Le seul mot *sacrificantium* m'est suspect. Que fait la déesse au milieu de ces nymphes qui *sacrifient ?* est-ce là l'occupation qu'Homere attribue aux compagnes de Diane ? Point du

tout. Il nous les montre parcourant les montagnes et les bois, chassant, jouant, dansant avec la déesse. (Odyss. z. v. 102-106.)

Οιη δ' Αρτεμις εἶσι κατ' ὄρεος ἰοχεαιρα
Η κατα Τηϋγετον περιμηκετον, ἠ Ερυμανθον,
Τερπομενη καπροισι και ὠκειῃσ ἐλαφοισι·
Τῃ δε θ' ἁμα Νυμφαι, κυδραι Διος Αιγιοχοιο,
Αγρονομοι παιζουσι.....

Il est donc probable que Pline n'avoit point écrit *sacrificantium*, mais *venantium* ou quelque chose d'approchant; peut-être *sylvis vagantium*, correction qui donne à-peu-près le même nombre de lettres que la leçon corrompue. *Saltantium* est ce qui conviendroit le mieux pour rendre le παιζουσι d'Homère; et Virgile, en imitant ce passage, fait aussi danser Diane avec ses nymphes. (Æneid. lib. I. v. 497-98.)

Qualis in Eurotæ ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros. . .

Spence a eu là-dessus une singulière idée. (Polymetis, dialog. VIII. p. 102.) « Cette Diane, dit-il, tant « celle du tableau que celle des descriptions, étoit la « *Diana venatrix*, quoique ni Virgile, ni Apelle, ni « Homère ne l'aient point représentée à la chasse avec « ses nymphes, mais occupée avec elles de ces sortes « de danses qu'on regardoit autrefois comme des « actes de dévotions très-solemnels. » Il ajoute en note : « L'expression παιζειν qu'emploie Homère dans « cette occasion, ne convient guère à la chasse; de « même que celle de *choros exercere* dans Virgile,

« doit s'entendre des anciennes danses religieuses ; « puisque la danse en public étoit indécente, même « pour les hommes, dans l'idée des anciens Romains, « à moins qu'il ne s'agît de danses à l'honneur de « Mars, de Bacchus ou de quelqu'autre dieu. » Spence veut parler de ces danses solemnelles, qui, chez les anciens, faisoient partie du culte ; et voilà pourquoi il pense que Pline s'est servi du mot *sacrificare*. « C'est « pour cela, dit-il, que Pline parlant de Diane et de « ses nymphes à cette même occasion, se sert du mot « *sacrificare*, lequel marque que leurs danses étoient « du genre religieux ». Il oublie que dans Virgile Diane elle-même y prend part : *exercet Diana choros*. Mais si cette danse étoit réellement de celles qui appartenoient au culte, en l'honneur de qui Diane s'y mêloit-elle ? dansoit-elle en l'honneur d'elle-même ou de quelqu'autre divinité ? les deux suppositions sont absurdes. Et quand même les anciens Romains auroient regardé la danse, en général, comme peu séante aux personnages graves, cela eût-il obligé leurs poètes de prêter cette gravité à des dieux, dont les poètes grecs avoient déjà établi les mœurs sur des idées toutes différentes ? Lorsqu'Horace dit de Vénus : (Lib. 1. Od. 4.)

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna :
Junctæque Nymphis Gratiæ decentes
Alterno terram quatiunt pede. . .

étoient-ce aussi des danses saintes et religieuses ? mais c'est perdre son temps que de s'arrêter à réfuter une idée si creuse.

Pag. 232, ss. THE Sea — Voyage, Act. I. sc. III. Un pirate français est jeté avec son vaisseau sur les côtes d'une île déserte. L'avarice et l'envie mettent la division dans son équipage. Quelques misérables, qui avoient long-temps éprouvé dans cette île toutes les horreurs du besoin, profitent de ce moment pour s'emparer du vaisseau et gagner le large. Les malheureux abandonnés, sans provisions, sans vivres d'aucune espèce, ont bientôt sous les yeux la mort la plus affreuse, et voici comment ils s'expriment réciproquement leur faim et leur désespoir :

LAMURE.

Oh! what a tempest have I in my stomach!
How my empty guts cry out! my wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.

FRANVILLE.

O Lamure, the happiness my dogs had
When I kept house at home! they had a store-house,
A store-house of most blessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh! how sharp hunger pinches me!

LAMURE.

How now, what news?

MORILLAR.

Hast any meat yet?

FRANVILLE.

Not a bit that I can see.
Here be goodly quarries, but they are cruel hard
To gnaw : I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stinks damnably;
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf or blossom in all the Island.

LAMURE.

How it looks!

MORILLAR.

It stinks too.

LAMURE.

It may be poison.

FRANVILLE.

Let it be any thing;
So I can get it down. Why man,
Poison's a princely dish.

MORILLAR.

Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? here is my doublet,
Give me but three small crumbs.

FRANVILLE.

Not for three kingdoms
If I were master of'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, man.

LAMURE.

Thou speakst of paradise.
Or but the snuffs of those healths
We have lewdly at midnight flung away.

MORILLAR.

Ah! but to lick the glasses.

Tout ceci n'est encore rien, comparé à la scène suivante, où le chirurgien paroît.

FRANVILLE.

Here comes the surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile and comfort us.

SURGEON.

I am expiring.
Smile they that can. I can find nothing, gentlemen:
Here's nothing can be meat without a miracle.
Oh, that I had my boxes and my lints now,

My stupes, my tents, and those sweet helps of nature;
What dainty dishes could I make of 'em!

MORILLAR.

Hast ne'er an old suppository?

SURGEON.

Oh! would I had, Sir.

LAMURE.

Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills have been entomb'd.

FRANVILLE.

Or the best bladder where a cooling-glister.

MORILLAR.

Hast thou no sear-cloths left?
Nor any old pultesses?

FRANVILLE.

We care not to what it has been ministered.

SURGEON.

Sure I have none of these dainties, gentlemen.

FRANVILLE.

Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely banquet.

SURGEON.

Ay if we had it, gentlemen.
I flung it over-bord, slave that I was.

LAMURE.

A most improvident villain. [1]

---

[1] Ce morceau nous a paru trop dégoûtant pour être rendu en français. On auroit pu cependant traduire la première scène, où l'un des personnages parle de s'abreuver du sang de ses blessures, si elles venoient à se rouvrir; où il est question de carrières qui sont trop dures à ronger, et où les

Pag. 255, [hh]. PLINE promet au moins expressément de le faire : *quæ suis locis reddam.* Mais s'il ne l'a pas tout-à-fait oublié, on peut dire au moins qu'il ne s'est acquitté de cette promesse qu'en passant, et point du tout comme on avoit droit de l'attendre. Par exemple, dans ce passage (Lib. xxxv. sect. 39.) : « Lysippus « quoque Æginæ picturæ suæ inscripsit, ἐνεκαυσεν : « quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa». Il est clair que le mot ἐνεκαυσεν est rapporté pour prouver une chose toute différente. Et si, comme le veut Hardouin, Pline a entendu désigner en même temps un des ouvrages dont l'inscription étoit conçue à l'aoriste, il auroit bien pu nous en dire un mot. Hardouin trouve les deux autres ouvrages en question dans le passage suivant : « Idem (Divus Augus- « tus) in curia quoque quam in comitio consecrabat, « duas tabulas impressit parieti : Nemeam sedentem « supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum « baculo sene, cujus supra caput tabula bigæ depen- « det. Nicias scripsit se inussisse : tali enim usus est « verbo. Alterius tabulæ admiratio est, puberem filium « seni patri similem esse, salva ætatis differentia,

---

interlocuteurs finissent par manger à la cuiller une boue épaisse et puante; mais il nous a semblé que cela n'en valoit pas trop la peine. Quant à la scène du chirurgien, elle fera soulever le cœur à tous ceux qui la liront dans l'original, et ils se chargeront volontiers d'excuser le traducteur, auprès de ceux qui n'entendent pas l'anglais, de ne s'être pas senti le courage d'enrichir la littérature française de ces gracieux détails. (Note du Trad.)

« supervolante aquila draconem complexa. Philo-
« chares hoc suum opus esse testatus est. » (Lib. xxxv. sect. 10.) Ceci est la description de deux tableaux différens, qu'Auguste fit placer dans la nouvelle salle du Sénat. Le premier étoit de Nicias, et le second de Philocharès. Ce qui regarde celui-ci est clair et intelligible; mais ce qui est dit de l'autre offre des difficultés. Il représentoit Néméa assise sur un lion, tenant une palme à la main, et auprès d'elle un vieillard avec un bâton, *cujus supra caput tabula bigæ dependet.* Comment expliquer ces paroles? *sur la tête duquel étoit suspendu un tableau, dans lequel un chariot à deux chevaux étoit peint:* c'est-là le seul sens qu'on puisse leur donner. Ainsi il y auroit eu un second tableau plus petit, suspendu au-dessus du tableau principal, et tous deux auroient été de Nicias? C'est ainsi qu'Hardouin a dû l'entendre. Sans cela, comment auroit-il trouvé deux tableaux de Nicias dans ce passage, tandis que l'autre est attribué expressément à Philocharès? Voici comment Hardouin s'exprime: « Inscripsit Nicias igitur geminæ tabulæ suum
« nomen in hunc modum: Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ;
« atque adeo e tribus operibus, quæ absolute fuisse
« inscripta, Ille Fecit, indicavit præfatio ad Titum,
« duo hæc sunt Niciæ. » Mais, je le demande, si Nicias n'avoit pas employé l'aoriste, mais l'imparfait, et que le but de Pline eût été simplement d'indiquer que l'artiste s'étoit servi d'ἐνκαιειν au lieu de γραφειν, quelle autre expression pouvoit lui fournir la langue latine que celle qu'il a réellement employée: *Nicias scripsit se inussisse?* Au reste, je n'insiterai point là-dessus;

et je supposerai, si l'on veut, que Pline a eu l'intention d'indiquer ici l'un des trois ouvrages annoncés. Mais à qui persuadera-t-on qu'il est pareillement question dans ce passage d'un double tableau, dont l'un étoit suspendu au-dessus de l'autre? ce ne sera pas à moi. Ces mots : *cujus supra caput tabula bigæ dependet*, ont été sans doute corrompus. *Tabula bigæ*, pour un tableau dans lequel un chariot à deux chevaux étoit peint, n'est pas trop du style de Pline, quand même il se serviroit ailleurs du mot *biga* au singulier. Et puis, que seroit-ce que ce chariot à deux chevaux? peut-être un de ceux dont on se servoit aux jeux néméens; de sorte que le petit tableau se seroit trouvé lié au tableau principal par le sujet qu'il représentoit? Cela est impossible, car aux jeux néméens on se servoit de chars à quatre chevaux et non pas à deux. (Schmidius in prol. ad Nemeonicas. p. 2.) J'ai eu l'idée qu'au lieu de *bigæ*, Pline avoit peut-être écrit un mot grec, que les copistes n'auront point entendu; je veux dire, πτυχιον. Nous savons, en effet, par un passage d'Antigonus Carystius, rapporté par Zenobius (Conf. Gronovius. t. IX. Antiquit. græc. præf. p. 7.), que les anciens artistes ne plaçoient pas toujours leur nom sur l'ouvrage même, mais sur de petites tables particulières qu'on attachoit à la statue ou au tableau; et cette petite table se nommoit en grec, πτυχιον. Dans quelque manuscrit ce mot aura pu se trouver expliqué dans la glose par *tabula*, *tabella*, et le mot latin se sera enfin glissé dans le texte. De πτυχιον on aura fait *bigæ*, et la leçon actuelle *tabula bigæ* se sera ainsi formée. Rien ne peut mieux

convenir à ce qui suit immédiatement dans le texte que ce mot πτυχιον, car ce qui suit est précisément ce qu'on devoit lire sur la petite table ainsi nommée. Le passage entier pourroit donc se restituer ainsi : *Cujus supra caput* πτυχιον *dependet, quo Nicias scripsit se inussisse.* J'avoue cependant que cette correction est un peu hardie. Mais quoi! lorsqu'on prouve qu'un passage est corrompu, est-on obligé de le restituer? je me contente d'avoir fait l'un, et je m'en remets pour l'autre à une main plus habile. Mais revenons. Si Pline n'a fait mention ici que d'un seul tableau de Nicias, dont l'inscription fût conçue à l'aoriste, et que Lysippe fût l'auteur d'un second tableau portant pareille inscription, quel sera l'auteur du troisième? je n'en sais rien. S'il m'étoit permis de le chercher dans un autre auteur ancien, je ne serois pas embarrassé; mais c'est dans Pline qu'il faut qu'on le trouve, et j'avoue que je ne l'y vois pas.

Pag. 271, ii. Geschichte der Kunst. th. II. s. 328. « Il donna l'Antigone, sa première tragédie, dans la troisième année de la soixante-dix-septième Olym- « piade. » L'époque de la première tragédie de Sophocle est à-peu-près juste; mais il n'est pas vrai que l'Antigone soit cette première tragédie. Samuel Petit, que M. Winckelmann cite en note, n'a point dit cela; au contraire, il rapporte expressément l'Antigone à la troisième année de la quatre-vingt-quatrième Olympiade. Sophocle accompagna l'année suivante Périclès à Samos, et l'année de cette expédition peut être exactement déterminée. Je montre

dans ma vie de Sophocle, par la confrontation d'un passage de Pline, que le Triptolême fut vraisemblablement la première tragédie de ce poète. Pline après avoir parlé de la différente qualité des grains dans les différens pays, conclut ainsi (Lib. VIII. sect. 12. p. 107. edit. Hard.) : « Hæ fuere sententiæ, Alexandro « magno regnante, cum clarissima fuit Græcia, atque « in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut « ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta « in fabula Triptolemo frumentum italicum ante « cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia :

« Et fortunatam Italiam frumento canere candido. »

Il est vrai qu'il n'est point ici question expressément de la première tragédie de Sophocle; mais l'époque de cette tragédie, comme elle nous est donnée par Plutarque, le Scholiaste et les marbres d'Arundel, s'accorde si exactement avec celle que Pline marque au Triptolême, qu'il n'est guère possible de ne pas croire que c'est le Triptolême qui est cette première tragédie. Le calcul est aisé. Alexandre mourut dans la cent quatorzième Olympiade : cent quarante-cinq ans font trente-six Olympiades et un an. Retranchons cette somme de la première, et nous aurons soixante-dix-sept; c'est donc dans la soixante-dix-septième Olympiade que tombe le Triptolême de Sophocle. Or, comme c'est à la dernière année de cette même Olympiade qu'il faut rapporter, comme je le prouve, la première tragédie de Sophocle, il est tout naturel d'en conclure que cette première tragédie et le Triptolême sont une seule et même pièce. Je prouve aussi,

au même endroit, que Petit auroit pu s'épargner une bonne moitié de ce chapitre de ses Mélanges (Miscellaneorum, lib. III. XVIII.), que cite M. Winckelmann. La correction qu'il veut y faire à un passage de Pline, en changeant l'Archonte Aphepsion en Demotion ou en ἀνεψιος, est inutile. Il n'avoit qu'à passer de la troisième année de l'Olympiade soixante-dix-sept à la quatrième, et il auroit vu que l'Archonte de cette année est nommé par les anciens auteurs Aphepsion, aussi souvent ou plus souvent que Phædon. Il porte le nom de Phædon dans Diodore de Sicile, Denys d'Halicarnasse, et chez l'auteur anonyme du catalogue des Olympiades. Au contraire, les marbres d'Arundel, Apollodore et Diogènes Laërte, qui cite ce dernier, nomment cet Archonte Aphepsion. Plutarque le nomme des deux manières; Phædon dans la vie de Thésée; Aphepsion dans celle de Cimon. La conjecture de Palmerius est donc très-vraisemblable, lorsqu'il dit: (Exercit. p. 452. *Aphepsionem et Phœdonem Archontas fuisse eponymos, scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter.*) — Je remarquerai encore en passant que M. Winckelmann a fait une autre méprise au sujet de Sophocle, dans son premier ouvrage: De l'Imitation dans les ouvrages grecs de Peinture et de Sculpture. (s. 8.) « Les plus beaux d'entre les jeunes gens, dit-il, dan- « soient nus sur le théâtre; et Sophocle, le grand « Sophocle, fut le premier qui dans sa jeunesse donna « ce spectacle à ses concitoyens. » Sophocle n'a jamais dansé nu sur le théâtre, mais bien autour des trophées de la victoire de Salamine; encore tous les auteurs

ne sont-ils pas d'accord là-dessus, et quelques-uns prétendent qu'il étoit habillé. (Athen. lib. 1. p. 20.) Sophocle, en effet, étoit du nombre des jeunes garçons qu'on avoit mis en sûreté à Salamine. Il plut alors à la muse tragique d'y rassembler ses trois favoris dans une gradation figurative. L'audacieux Eschyle eut part au combat, Sophocle, à la fleur de son printemps, dansa autour des trophées, et Euripide naquit le même jour dans cette île heureuse.

Note sur l'épigraphe.

Υλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

Lessing n'a pas saisi le véritable sens de ce passage de Plutarque dont il s'appuie dans sa préface, et qu'il a tiré du Traité : *Si les Athéniens ont été plus excellens en armes qu'en lettres.* De l'avis des meilleurs Hellénistes, le mot Υλη ne peut jamais signifier l'objet ou le sujet d'un art, mais ses matériaux. Amyot traduit ainsi ce passage : *ils diffèrent* (les deux arts) *en matière et en manière d'imitation.* Ce qui précède et ce qui suit dans l'original, montre qu'Amyot a eu raison : la différence dont parle Plutarque consiste en ce que la poésie se sert de sons articulés, de mots, et la peinture de couleurs et de contours. Au reste, cette erreur de Lessing ne nuit en rien à sa théorie. Ses raisonnemens, aussi ingénieux que solides, et l'exemple des anciens dont il s'appuie constamment, n'ont pas besoin, pour avoir toute leur validité, de l'autorité d'une ligne de Plutarque. (Note du Trad.)

FIN DES NOTES.